Art. 786 f

Herman Nohl

VOM SINN DER KUNST

Mit einem Vorwort
von Elisabeth Blochmann

(1961)

VANDENHOECK & RUPRECHT IN GÖTTINGEN

Nd 171 13616

Herman Nohl

Geboren am 7. 10. 1879 in Berlin, Schüler des Gymnasiums zum Grauen Kloster dort, studierte in Berlin bei Wilhelm Dilthey und Friedrich Paulsen und habilitierte sich 1908 in Jena für Philosophie. Seit 1920 o. Prof. für Pädagogik und Philosophie in Göttingen, 1949 emeritiert, 27. 9. 1960 in Göttingen gestorben. Hauptschriften: Sokrates und die Ethik (1904), Stil und Weltanschauung (1920), Jugendwohlfahrt. Sozialpädagogische Vorträge (1927), Pädagogische Aufsätze (1929²), Landbewegung, Osthilfe und die Aufgabe der Pädagogik (1933), Handbuch der Pädagogik, hrsg. gemeinsam mit Ludwig Pallat (1928-1933), Einführung in die Philosophie (1935¹, 1953⁵), Die ästhetische Wirklichkeit (1935¹, 1954²), Die pädagogische Bewegung in Deutschland und ihre Theorie (1935¹, 1957⁴), Charakter und Schicksal. Eine pädagogische Menschenkunde (1938¹, 1947³). Die sittlichen Grunderfahrungen (1939¹, 1947³), Pädagogik aus dreißig Jahren (1949), Friedrich Schiller (1954), Erziehergestalten (1958). Herausgeber und Schriftleiter der „Sammlung, Zeitschrift für Kultur und Erziehung" von 1945 bis 1960.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Kleine Vandenhoeck-Reihe 103/104

Umschlag: Irmgard Suckstorff. — © Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1961. — Printed in Germany. — Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf foto- oder akustomechanischem Wege zu vervielfältigen. — Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen

7762

VORWORT

Für manche, die in Herman Nohl vor allem den großen Pädagogen gesehen haben, der ja auch in dieser Reihe durch die „Erziehergestalten" vertreten ist, mag es überraschend sein, ihm nun hier als dem Autor von Arbeiten zur Ästhetik zu begegnen. Und doch war die Bereitschaft des Verlages, diese Aufsätze, die der Achtzigjährige noch selbst wenige Wochen vor seinem Tode zusammengestellt hat, ebenfalls in der kleinen Reihe erscheinen zu lassen, wohlbegründet. Hat Herman Nohl doch seine wissenschaftliche Laufbahn als Philosoph und speziell als Ästhetiker begonnen mit seiner Habilitationsschrift von 1908 über „Die Weltanschauungen der Malerei", die 1920 zusammen mit der in unserer Sammlung noch einmal abgedruckten Abhandlung über „Typische Kunststile in Dichtung und Musik" bei Eugen Diederichs, Jena, in 2. Auflage erschien, wo es im Vorwort mit Bezug auf beide Arbeiten heißt: „Ich hätte sie gern mit einigen neuen Gedanken, die mir im Lauf der Jahre dazugekommen sind, zu einem Ganzen zusammengearbeitet und meinem gegenwärtigen Kunstbewußtsein angepaßt. Aber es beschäftigen einen jetzt so andere Aufgaben." Diese anderen Aufgaben waren eben die pädagogischen, die die Nachkriegszeit dem so verantwortlich in seiner Zeit Stehenden aufdrängte. Wenn sich sodann in Göttingen der Schwerpunkt seiner Lehrtätigkeit vom Philosophischen auf das Pädagogische verlagerte, blieb doch die Liebe zur Kunst für sein Haus und das Interesse an der Ästhetik für sein Leben bestimmend. Nicht nur das in regelmäßigem Turnus wiederkehrende Kolleg über Ästhetik und das daraus erwachsene Buch „Die ästhetische Wirklichkeit. Eine Einführung", 1° 1935, 2° 1954, läßt das erkennen, sondern ebenso noch die Aufsätze nach 1945, die in dieser Sammlung enthalten sind. Er war es, der als einer der ersten die Kunst eines Franz Marc schon 1913 zu würdigen verstand, was durch den gerade erschie-

nenen Band von K. Lankheit „Franz Marc im Urteil seiner Zeitgenossen" bezeugt wird, wo die Marc-Rede des Jenaer Privatdozenten Nohl als erstes Dokument einer Würdigung des Malers abgedruckt ist. Er fing früh an, Bilder zu kaufen und besaß außer den Arbeiten seines jung verstorbenen Freundes Erich Kuithan und O. Herbigs unter anderem einen frühen Macke und einen Kanold, er erkannte auch als einer der ersten die Bedeutung Hindemiths. Das Musikleben der Göttinger Studenten dankte ihm vielfältige Förderung. Im 1. Weltkrieg gelang es ihm, in Flandern seine schützende Hand über die dort schaffenden Künstler (Servaes, Ensor, George Minne, Timmermans, von dem er eins seiner wenigen Bilder erwarb) zu halten, deren Dankbarkeit die Jahrzehnte überdauerte.

Mit diesem ganz unmittelbaren Verhältnis zur Musik, zur Malerei und zur Dichtung hing die vielleicht eigentümlichste Qualität seines Geistes zusammen, jene ganz unbürgerliche Freiheit, jene mitreißende Fähigkeit, im geistigen Sinne zu genießen, die ihn den Künstlern verband und sie nicht nur seine Freundschaft, sondern auch sein Urteil suchen ließ. Er ist nie müde geworden, auch in seinen Schülern die Liebe zur Kunst zu erwecken aus der festen Überzeugung, daß es keinen besseren Schutz gebe gegen fachliche oder schulmeisterliche Enge, wie sie den Pädagogen allzuleicht bedroht, als die Beziehung zu dieser ganz anderen tief erregenden und beglückenden Welt menschlichen Schaffens. Auch seine eigene Pädagogik und sein Verhältnis zum Kind wird man nur ganz verstehen können, wenn man sieht, wie sie dem gleichen Grund seines Wesens entstammt, aus dem seine Liebe zur Kunst erwachsen ist.

So ist also die Verbundenheit mit der Kunst und den Künstlern in einer Epoche intensivster künstlerischer Bewegung, wie sie diese ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts erfüllt hat, die erste und die lebendigste Grundlage seiner ästhetischen Reflexion geworden. Die andere ist seine Vertrautheit mit den Kunstwerken vergangener Epochen (der Malerei der Renaissance, der Dichtung und der Musik der deutschen Bewegung) und ihren ästhetischen Theorien. Aus ihr erwuchs z. B. der Aufsatz über „Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben" von 1912, der in den „Pädagogischen Aufsätzen" von 1929 zuletzt abgedruckt wurde, von dem man bedauern könnte,

daß er nicht in diese Sammlung aufgenommen wurde. Als dritter Faktor neben dem Sinn für das künstlerisch Lebendige in der eigenen Zeit und dem sicheren Blick für das Bedeutsame im historischen Zusammenhang wirkt der ordnende Wille des philosophischen Geistes und seine unterscheidende Kraft, die die Manifestationen des geistigen Lebens auf ihre letzten Gründe zurückzuführen sucht, indem sie ihre Erscheinungsformen deutet. Denn die Kunst hat für ihn eine im höchsten Sinne geistige, eine „metaphysische" Bedeutung, und gerade diese in der konkreten Gestalt des Kunstwerks selber zu erfassen war sein nie ruhendes Bemühen, das in dem späten Aufsatz über „Das geistige Wesen der Musik" wohl seinen reifsten Ausdruck gefunden hat.

Stellt man diesen Aufsatz der frühen Abhandlung über die typischen Kunststile gegenüber, so wird etwas von der Kurve der geistigen Entwicklung ihres Verfassers deutlich erkennbar. Der gleichbleibende formale Grundzug fast aller Arbeiten ist, daß in ihnen die eigene Position in lebendiger Auseinandersetzung mit den großen Vorläufern wie mit den Ideen der eigenen Zeit aber immer wie im Angesicht der Kunstwerke selber gewonnen und herausgearbeitet wird. Inhaltlich geht von den frühen Einsichten im Fortgang der Arbeit in einer Art innerer Treue des Geistes kaum etwas verloren. Das gibt auch den vorliegenden Arbeiten ihren thematischen Zusammenhang und rechtfertigt ihre gemeinsame Veröffentlichung, die für den Verfasser den geplanten zweiten Band seines Buches von 1935, der nicht mehr geschrieben werden konnte, in gewisser Weise ersetzen sollte.

Wenn nun aber in dem durchgängigen Streben nach Klarheit der Darstellung und Einfachheit der Formulierung der Kontakt mit der Fülle des Lebens, auf die das Denken sich bezieht, nie preisgegeben wurde, so zeigt sich doch gerade im Wandel des Verhältnisses der Theorie zum Leben die bezeichnende Kurve der vier Jahrzehnte von der ersten großen Arbeit des jungen Gelehrten von 1915 bis hin zu den Äußerungen des reifen Alters in den 50er Jahren. Herrscht in der Abhandlung über die typischen Kunststile noch das im Anschluß an Dilthey entwickelte theoretische Interesse an der Begründung typischer Stildifferenzen durch die Stellung des Schaffenden zum Ganzen

des Lebens, also seine metaphysische Haltung, vor, und verarbeitet er da – freilich durchaus kritisch und dadurch produktiv – zeitgenössische Anregungen (Rutz und Sievers), die heute vergessen sind, so bleibt das Denken dem Kunstwerk und dem Künstler schon in den Aufsätzen der 20er Jahre sehr viel näher, und in den Altersarbeiten wird das Sprechen über die Kunst immer mehr ein freies unmittelbares Aussprechen von Einsichten, die in einem langen Leben der Verbundenheit mit Musik und Malerei erwachsen und nun ganz ausgereift sind. So vor allem in den beiden schönen Arbeiten über den „Rhythmus" und über „Das geistige Wesen der Musik", oder auch in dem temperamentvollen Aufsatz: „Das Ende der Kunst?" Das Denken selber wird schattierungsreicher, und ohne daß der innere Aufbau der Gedanken etwas von der Durchsichtigkeit der Struktur verliert, wird die Sehweise wie ihr Ausdruck geistiger und – so paradox es klingen mag – untheoretischer. Die Sinndeutung wird unmittelbarer gesucht, und der übergreifende systematische Zusammenhang der Gedanken wird belangloser. So haben die späteren Arbeiten bei aller Kürze jene stille Reife des ganz zu Ende Gedachten und Durchlebten, wie wir es auch in den Alterswerken großer Künstler finden.

Die letzten Jahre seines Lebens aber stellten den Verfasser doch noch vor ein schweres Problem. Im Gegensatz zu seiner ganzen Lebenszeit konnte er jetzt zum neuen Kunstschaffen der Jüngeren, der radikal abstrakten Malerei und Plastik, der neuen Musik, kein Verhältnis mehr finden. Das beunruhigte ihn tief, ohne daß es ihn zu Kompromissen hätte verführen können. Dazu war er viel zu wahrhaftig. Aber er tröstete sich dann wohl mit dem Goethewort, das er eines Tages in den Maximen fand, und das er oft und gern zitierte: „Wenn man älter wird, muß man mit Bewußtsein auf einer gewissen Stelle stehen bleiben." „Mit Bewußtsein"! – das war die aktive Leistung in dieser Resignation, mit der er die biologisch bedingte Gebundenheit des Menschen in seine Generation hinzunehmen sich bemühte, einer Resignation, in der doch zugleich etwas von einem vertrauenden sich Bescheiden vor dem Leben, das auch über den Wachsten und Lebendigsten hinwegschreitet, ent-

halten war. Aber dieses Bewußtsein von der Grenze, die das Alter unserer Teilhabe am Lebendigen setzt, hat ihn sich auch fragen lassen, ob es Sinn habe, das ästhetische Credo dieser Arbeiten dem neuen Zeitalter noch einmal vorzulegen. Wenn er sich doch dazu entschlossen hat, so geschah das aus der Überzeugung, daß das einmal mit Aufrichtigkeit als wahr Erkannte seine Bedeutung auch im Fortgang des geistigen Lebens behalten und der Klärung des künstlerischen Willens wie des Verstehens dienen werde.

Bayerische Staatsbibliothek München

VOM SINN DER KUNST

1946

Wenn eine Zeit wieder einmal neu nach dem Sinn der Kunst fragt, ernsthaft fragt und nicht bloß theoretisch in einem Kapitel der Ästhetik, so ist es ein Zeichen, daß das natürliche Verhältnis zu ihr gestört ist, daß ihre Leistung im Volksganzen oder im Haushalt des geistigen Lebens nicht mehr begriffen wird und ihr Genuß nicht mehr einfach selbstverständlich ist. Selbstverständlich ist dem Menschen heute die *Musik*. Wer fragt da nach ihrem Sinn? Die Konzerte sind immer ausverkauft, am Radio betrinken sich die Menschen von früh bis spät, und jedes Kind, das glücklich sein Lied singt, weiß warum es das tut. Auch die *Dichtung* erfreut sich der fraglosen Anerkennung der Öffentlichkeit. Roman und Theater brauchen kein Publikum zu suchen, und selbst nach der Lyrik besteht ein Hunger, der in die Säle drängt, wo Gedichte gelesen werden. Wenn sie nicht verstanden werden, wie die späten Hymnen *Hölderlins* oder die Elegien *Rilkes*, so nimmt man sie doch ehrfürchtig auf und wartet geduldig auf die Offenbarung. Die Bedeutung der Dichtung für die nationale Bildung ist nie fraglich geworden. Die *Baukunst* als solche ist auch niemandem fraglich, dafür ist ihre Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit zu sicher, aber hier beginnt schon die Trennung: ihre ungewohnten Formen, wie das flache Dach, können bei den Philistern ein Entsetzen und jenen sonderbaren Haß hervorrufen, der geneigt ist, solche Gebilde zu vernichten, wie *Hitler* das ja in Stuttgart fertiggebracht hat. Wirklich gestört ist aber das natürliche Verhältnis der deutschen Öffentlichkeit zur *bildenden Kunst*, insbesondere zur *Malerei*. Das Volk — und Volk reicht hier bis in die höchsten Schichten der Bildung — versteht die Sprache unserer heutigen Kunst nicht, und hier gibt es denn auch den Kampf um den Sinn der Kunst. Und wenn ich hier etwas über den Sinn der Kunst sagen soll, so ist es die *bil-*

dende Kunst, von der ich sprechen will. Irgendwie gilt das Ergebnis dann auch für die Kunst überhaupt.

Die moderne Malerei wird vom Volk nicht mehr verstanden. Dabei ist die elementare Grundlage auch *dieser* Kunst dem Kind und dem einfachen Menschen ganz selbstverständlich: die Darstellung der Wirklichkeit mit Stift und Farbe auf der Fläche des Bildes. Schon das Dreijährige zeichnet mit heißen Backen, und jeder naive Mann sieht wie verzaubert zu, wenn auf dem Papier ein Gesicht oder eine Landschaft entsteht, die er wiedererkennen kann, „als ob sie wirklich wäre". Selbst Kunstgelehrte können sich dieser primitiven Gewalt nicht entziehen; ich erinnere mich, wie ein großer Kunsthistoriker vor einem schlechten Porträt begeistert ausrief: „Da steht er!" Und wie solches Blatt, solche Leinwand jetzt die Erinnerung bewahrt an den geliebten Menschen, an die erlebte Landschaft, bedeuten sie für den Besitzer eine Kostbarkeit. Er sieht in diese oft ganz kümmerliche Realisierung der Anschauung alle innigen Erfahrungen hinein, die ihm die Wirklichkeit des Gegenstandes geschenkt hat. Es ist immer erschütternd, wenn man die Bilder sieht, die auch hochgebildete Familien an ihren Wänden hängen haben, auf die sie stolz sind und die doch mit Kunst gar nichts zu tun haben.

Diese Freude an der Nachahmung der Wirklichkeit war es, die die Hunderttausende in die Münchener Kunstausstellung der letzten zwölf Jahre führte. Aber schon *Plato* hatte gemeint, welchen Wert denn eine solche Mimesis habe, und hatte darum die bildende Kunst aus seinem Staat verbannt. Und *Goethe* schrieb im „Sammler und die Seinigen": ein Bello und ein gemalter Bello seien zwei Bellos. Eine Musik, die auf der Nachahmung von Geräuschen beruht, würde von Kindern und naiven Menschen auch sehr bewundert werden, und im Zirkus lachen wir alle darüber und bestaunen die Virtuosität, nennen sie aber nicht Musik. So ist auch die bloße Nachahmung der Wirklichkeit im Bild keine Kunst. Trotzdem besteht für die bildende Kunst eine ganz eigene Beziehung zur äußeren Wirklichkeit und zu dem Realismus der natürlichen Anschauung. In irgendeiner Weise ist sie uns immer bewußt gegenwärtig, auch wo wir uns in letzter Abstraktion von ihr entfernen. Und wenn die Trennung von ihr in einem Stilwillen zu groß ge-

worden ist, dann kommt es zu einer gewaltsamen Reaktion, die das naive Verhältnis zu ihr wiederherstellt und die sich dann „Rückkehr zur Natur" nennt. Es ist die parallele Erfahrung, die die Philosophie macht, wenn ihre Begriffe die Beziehung zum gesunden Menschenverstand verloren haben, oder wenn die Theologie mit ihren Dogmen von der einfachen Frömmigkeit nicht mehr verstanden wird, oder in der Musik die hohe Kunst die lebendige Verbindung zur Volksmusik nicht mehr besitzt.

Ein solcher Zustand war fraglos vor 1933 erreicht worden. Der Expressionismus hatte sich in seinen Experimenten so weit der Wirklichkeit entfremdet, daß die Menschen ihren Glauben an die Wahrhaftigkeit dieser Kunst verloren hatten. Wenn man heute die Veröffentlichungen jener Jahre ansieht, den Blauen Reiter, den Genius, die Neue Kunst, Das Neue Hamburg, den Katalog der „Brücke" oder auch nur die Dichterköpfe im IV. Band von *Soergels* Literaturgeschichte, dann erschrickt man selbst über die gespenstischen Karikaturen.

Dazu kam aber noch ein Zweites. Die reißende Entwicklung der modernen Malerei, seit *Manet* etwa schon, hatte den Laien, der die Entwicklung nicht lebendig mitgemacht hatte, sondern nur zufällig hie und da einmal diesen Arbeiten begegnete, in jene unangenehme Lage gebracht, wie sie gar nicht häufig in der Geschichte erscheint, daß er mit seinen anerzogenen, eingewohnten Kunstgefühlen den neuen Bildern gegenüber hilflos war. Wer ein halbes Jahr nicht in die Ausstellungen gekommen war, hatte sozusagen den Anschluß verpaßt und verstand die Sprache der neuen Bilder nicht mehr. Von *Felix Faure*, dem Präsidenten der Französischen Republik, wird erzählt, daß er bei der Eröffnung des Salon auch eine Sonderausstellung von Bildern *van Goghs* gesehen und dann zu Haus seiner Frau gesagt habe: „Sie haben mich heute in einen Saal mit Bildern geführt, um mich reinzulegen, ich habe mir aber nichts merken lassen." Als *Franz Marc* 1913 zum erstenmal seine Bilder zeigte, machten sie auf dem Wege nach Berlin in Jena halt, und ich eröffnete die Ausstellung damals mit einem Vortrag, auf den ich heute noch stolz bin. Den nächsten Tag erschien aber der mir sehr wohlwollende Dekan meiner Fakultät und bat mich offiziell, diesen Vortrag nicht zu veröffentlichen, um die Uni-

versität nicht zu blamieren: diese Bilder schienen ihr unmöglich zu sein. Der Bruch zwischen der Kunst der Gegenwart und der der Vergangenheit war zu groß, eine Kontinuität, die durch die Jahrhunderte ging, schien plötzlich abgerissen. Auch die Kunsthistoriker stutzten vor diesen Schöpfungen, und für die meisten von ihnen hörte die Kunst um 1850 auf. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, zwischen Geschichte und Gegenwart war zerbrochen.

Wodurch war nun dieser Bruch entstanden? Die Maler hatten gemerkt, daß ihre Kunst nicht bloß in der Konvention von Formen erstarrt war, sondern daß ihnen die eigentliche Schönheit des Bildes, seine Musik, verlorengegangen war. Wie die Tonwelt ein eigengesetzliches Leben hat, aus dem der Künstler immer neue Harmonien herausholt, so hat auch die Bildwelt ihren eigenen Generalbaß und Kontrapunkt. Die Farbverhältnisse und Formbeziehungen haben ihre eigenen Wirkungen, und das Gefühl für diese Gesetzlichkeit war in der Kunst des 19. Jahrhunderts allmählich verschwunden und damit auch die Grundlage der eigentlichen Kunstwirkung.

Hier hatten die modernen Künstler eingesetzt und gingen in immer radikalerer Weise der Aufgabe nach, ihre Bilder aus solchen Harmonien zu konstruieren. Es war, als ob man die neue Entdeckung gemacht hätte, daß man die Prosa in die Poesie von Rhythmus und Reim umsetzen könne. Das bedeutet aber eine völlige Umänderung der Sprachmittel, eine Abstraktion, die doch höchst vergeistigte Bestimmtheit ist. So wurden die Formen immer strenger vereinfacht, aus Köpfen wurden Kugeln, aus Leibern Dreiecke. Man war schließlich bereit, die Wirklichkeit ganz aufzugeben und mit abstrakten Formen und Farben zu arbeiten, um der Musik dieser Empfindungen ganz gerecht zu werden. Der Erfolg war eine große Verfeinerung des Gefühls für die künstlerische Logik dieser Verhältnisse. Wo eine geniale Kraft an der Arbeit war, ergab auch das Kunstwerke, die zeitlos sind und wie jedes große Ornament ihre Gewalt über uns behalten, aber die schwachen Mitläufer und die unwahrhaftigen Geschickten diskreditieren allmählich auch das Wahre. Diese abstrakte Bewegung ging dann auf eigene Weise zusammen mit einem neuen Willen zur Geistigkeit um jeden Preis. Hatte der Impressionismus sich im Zusammenhang

mit den Naturwissenschaften radikal an die äußere Erscheinung gehalten, so wollte man jetzt das Geistige, die Seele, so unmittelbar wie möglich zeigen, mit Verzicht auf alles, was bloß äußere Wirklichkeit ist und nicht restlos dem Ausdruck dient. Auch das bedeutete eine Abstraktion von der Natur, und im Zusammenwirken dieser beiden Abstraktionen entstand eine Formwelt, deren Sprache nur dem engsten Kreis verständlich war, und die für die Allgemeinheit deformierende Karikatur schien – „entartete Kunst". Die Künstler selbst zerfielen allmählich in gehässige Parteien, zankten sich um die Formprobleme und begannen zu stammeln, statt in großen reinen Bildern zu reden. Und die Ausstellungen zeigten schließlich eine Monotonie des Radikalismus, wo jeder meinte, ganz individuell zu sein und gerade darum sich von dem Nachbar nicht mehr unterschied. So kam dann 1933 mit seinem Bildersturm und seinem Triumph der Naivität.

Wenn die Kunst jetzt wieder frei ist, wohin geht ihr Weg? Eine Rückkehr zu der Kunst vor 1933 ist nicht möglich. Wo in diesen Monaten in den Ausstellungen ein solcher Versuch gemacht wurde, mußte er scheitern. Der neue Leiter der Weimarer Kunsthochschule, *Henselmann*, schilderte neulich den Eindruck: „Ich fand", sagte er, „einen Salon aus den Jahren vor 1933. Kein Aufstieg aus den Katakomben, kein Weg, nur Stehengebliebenes, obwohl die Aussteller Träger bekannter Namen waren. Wir müssen heute uns unnachsichtlich fragen, wieviel Mitschuld an der Not da draußen ist uns Künstlern selbst zuzumessen?"

In Berlin hat kürzlich eine Konferenz der Maler, Bildhauer und Architekten stattgefunden, um über die neuen Aufgaben der Kunst in dem demokratischen Deutschland zu beraten. Der Vorsitzende war *Carl Hofer*. *Kolbe*, *Albiker*, *Langner*, *Henselmann*, auch Kunsthistoriker wie *Worringer* und *Redslob* saßen mit am Tisch. Der Bericht läßt nur ein hilfloses Chaos erkennen. Die Führung des Gesprächs übernahmen die Vertreter der russischen Militärregierung, sie forderten als demokratische Kunst einen „sozialistischen Realismus". *Otto Herbig* schrieb mir: „Von allen Seiten wird uns jetzt gesagt, wir müßten ganz anders malen. Aber was heißt da ‚ganz anders'? Reicher, stärker, wahrhaftiger, mit einem Wort schö-

ner!" Wenn jetzt statt der sogenannten heroischen Gestalten des Nationalsozialismus demokratische Figuren auftauchen sollen, so wären wir vom Regen in die Traufe gekommen. *Carl Hofer* sagte: „Die Entscheidungen der Kunst fallen nicht in dem Pulverturm der öffentlichen Geschichte, sondern im Elfenbeinturm der Kunst selber." Der Sinn der Kunst unterliegt gewiß einem Wandel, und sie darf die Beziehung zum Leben des Volks und seiner Wirklichkeit nicht vergessen, davon spreche ich gleich noch, aber wer sie richtig versteht, weiß, daß sie nicht die Aufgabe hat, einen irgendwie gewonnenen Inhalt nachträglich in Bildform umzusetzen, das politische Ideal einer Zeit zu heroisieren oder zu idealisieren, sondern daß das alles nur der Stoff des Tages ist, an dem sie ihr eigentliches Anliegen, nämlich die Schönheit, verwirklicht. Sie will nicht einen fremden Gehalt schön darstellen, sondern ihr Gehalt ist immer die Schönheit selbst. Die Schönheit selbst ist das ewige Geheimnis, das zu enthüllen die Künstler leben.

Man kann das sehr mißverstehen, nämlich als handle es sich um einen bloßen Ästhetizismus, um l'art pour l'art. Wirkliche Schönheit bedeutet aber immer totales Leben, d.h. wo ich Schönheit sehe und mich ihr hingebe oder sie schöpferisch herausarbeite, da bin ich immer als ganzer Mensch beteiligt mit allen meinen besten Kräften, mit meinem höchsten Ethos und mit meiner innigsten Frömmigkeit. Das echte Schöne ist zugleich auch das Wahre und ist auch das Gute. Die ganze höhere Möglichkeit unseres Daseins geht da ein, wo wir Schönheit gestalten oder erfahren, nur daß hier zu beglückender, zusammengelebter und nicht gedachter Einheit kommt, was im Lärm des Alltags und für unser sittliches Dasein immer Kampf und Gegensatz und häßliche Spannung bleibt.

Die tiefste Grundlage der künstlerischen Arbeit ist das metaphysische Rätsel unseres Lebens, das uns so alltäglich ist, daß wir kaum daran denken, und das uns doch plötzlich bis ins Tiefste erschrecken und beglücken kann, nämlich daß wir Leib und Seele sind, daß der Leib ausdrückt, was die Seele ist und meint, in Gebärde und Ton, in Form und Farbe. Diese metaphysische Einheit ist auch das eigentliche Organon der Kunst: sie sieht nie bloß Farbe, sondern immer Farbe als Ausdruck, nie bloß Form, sondern Form als Gestalt der Seele.

Aber nun kommt ein sehr Schwieriges und Merkwürdiges: diese beiden Seiten des Lebens sind relativ unabhängig voneinander. Jeder weiß das, der in den Spiegel sieht und sein eigenes Äußere nicht versteht, verwundert, daß dieses selbstgelebte Innenleben, das ihm so vertraut ist, sich in solchen rätselhaften leiblichen Formen äußert. Die Töne, Farben und Linien, rein als sinnliche Erscheinung, als bloß dekorativer Eindruck, geben uns eine Befriedigung oder ein Mißgefühl an sich, ganz unabhängig von dem Gehalt, den sie ausdrücken. Und auch die reale Möglichkeit des Gegenstandes fordert ihr Recht. Dahinter steht aber jene seelische Welt, die sich in dieser Sichtbarkeit zeigen will. Diese Doppelheit und ihre Überwindung ist das eigentliche Geheimnis der Kunst und zugleich das Mittel ihrer zwingendsten Wirkung. Große Kunst ist immer da, wo beides restlos ineinander aufgeht, die Harmonie der Erscheinung und der seelische Ausdruck. Dann sieht uns aus dem Endlichen ein Unendliches an.

Zu der Trennung von Leib und Seele kommt aber noch eine zweite, nämlich die von Ich und Welt. In jeder Kunst gibt es dieses Doppelte: die Energie der Gestaltung, die aus dem eigenen herrschenden Willen stammt, und das Suchen in einer objektiven Welt, diesem Reich der Töne und Farben und Formen als einer in sich selbst gegliederten Totalität, in der wir beglückt auf Entdeckungen ausgehen. Das Bauwerk zeigt diesen Gegensatz besonders deutlich: die Fassade wird vor allem vom Subjekt bestimmt, die Innenräume sind die Welt, in der wir uns bewegen. In der Musik zeigen Rhythmus und Komposition den herrscherlichen Willen des Ich, das sich doch immer wieder verliert in dem fruchtbaren Dunkel der Harmonie. In der Malerei ist die Linie vor allem Ausdruck des subjektiven Willens, die Farbe die geheimnisvolle Offenbarung der Tiefe der Welt. Und auch hier macht es nun das Wunder der Kunst aus, wie Subjekt und Objekt sich unauflöslich zusammenfinden, wie die Melodie die persönlichste Bewegung des schöpferischen Ich darstellt und zugleich doch die neuen Harmonien der Welt in sich aufnimmt, oder wie die Gestalt im Bilde die ganz individuelle Linie des Schöpfers mit der Wahrheit des Gegenstandes und dem fremden Wunder der Farbe in eins zeigt. Wo das gelingt, wird uns ein unsägliches

Glücksgefühl beschert, eine Auflösung aller Dissonanzen unserer Existenz in dieser heiligen Gewißheit. Es ist jener Augenblick, wo uns vor einem Kunstwerk Tränen des Glücks kommen können, Tränen der hohen Rührung, die ja durch nichts anderes entsteht als durch die Auflösung einer dissonierenden Wirklichkeit in reiner Harmonie.

Der Sinn der Kunst liegt also in der metaphysischen Leistung, wie *Schiller* sagt: in der Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches. Zu ihrer vollen Verwirklichung setzt diese Leistung aber die *Wahrhaftigkeit dem Leben gegenüber* voraus. Denn nur wo die strenge Wirklichkeit so transparent gemacht wird, kann sich auch das volle Gefühl einer wirklichen Offenbarung einstellen. Wo sich die Kunst in eine fremde Welt flüchtet, bleibt sie romantisch-ästhetisch. Sie bewährt sich ganz nur, wo sie den Alltag unseres Daseins durchleuchtet, daß auch in ihm der Silberblick sichtbar wird, der in allem lebt. Die alte Kunst besaß in dem Mythos, dem christlichen wie dem antiken, einen transzendenten Gehalt, an dem sich die Kunst entwickelte. Romantiker klagen, daß dieser Mythos verloren ist und daß die Kunst darum zu Ende sei. In Wahrheit ist der Sinn der Kunst gerade seit dem Verfall der Mythen und seit der Skepsis gegen jede Metaphysik, die uns die Wahrheit des Lebens begrifflich sagen will, immer entscheidender in seiner selbständigen Kraft geworden. Vor der Landschaft hat die Kunst zuerst gelernt, sich unmittelbar der Wirklichkeit gegenüber zu stellen und ihren Sinn aus ihr selber zu holen. Sie hat uns die Frömmigkeit vor der Landschaft gelehrt, die jetzt auch der einfachste Mensch fühlt und die für viele das einzige Glück und der einzige Trost in den letzten Jahren war. *Cornelius* wollte die Landschaftsmalerei und die Stilleben der Niederländer prinzipiell noch nicht als Kunst anerkennen, weil er meinte, sie nicht auf Ideen zurückführen zu können. Jetzt sehen wir hier unmittelbar in das Geheimnis des Lebens, und Stilleben, Blumen, Landschaften und Idyllen sind die Gegenstände, an denen sich die neue Weltfrömmigkeit am leichtesten zurechtfinden kann.

Vor mir liegt ein Brief von *Schmidt-Rottluff*, in dem er schreibt: „Aus einem Stilleben *Cézannes* spricht eine ebenso große Frömmigkeit uns an, wie aus einer frommen Ikone. In diesem

Sinn bekommt der gemalte Kohlkopf" – *Schmidt-Rottluff* denkt dabei an das bekannte Wort *Liebermanns*, daß ihm ein gut gemalter Kohlkopf lieber sei, als eine schlecht gemalte Madonna – „auch eine neue Bedeutung. Da Gott alle Dinge mit gleicher Liebe gemacht hat, kann auch im kleinsten und geringsten Ding Gott erkannt werden. Insofern wird das Wie des gemalten Kohlkopfs von Belang. Vielleicht müssen uns die kleinen Dingen den Glauben und das Frommsein wiederbringen, nachdem die großen ihre Symbolkraft verloren haben." Und er fügt hinzu: „Es ist gewiß ein Symptom, daß in gottlosen Zeiten der Naturalismus als Kunstform auftritt."
Ganz ähnlich schreibt einmal *Ernst Barlach:* „Wehe dem, der vergißt, wie unendlich ewigkeitsträchtig die kleinen und kleinsten Dinge sind, ich rette mich oft geradezu in die Betrachtung dieses oder jenes Naturvorganges, nicht größer als in eine Streichholzschachtel geht." Und er nennt sich gegenüber dem Lärm der hohen Feiertage „den wahren laudator des Alltags und *seiner* Festlichkeiten". Man denkt bei diesen Briefstellen unwillkürlich an *Stifters* bekannte Worte in der Vorrede zu den „Bunten Steinen", wo er die Lehre von dem sanften Gesetz verkündet, von der Göttlichkeit des Kleinen und von der Vollkommenheit des stillen einfachen Lebens in seiner reinen Unschuld. So scheint auch uns nach den Stürmen der Zeit und angesichts unserer Hilflosigkeit, die Welt im Großen zu gestalten, der Rückzug auf die Vollendung des Kleinen als der erste Weg, um wieder Atem zu schöpfen und zu uns selber zu kommen, das Ewige in der Endlichkeit des Lebens zu finden. Der tiefe Wille zur Idylle, den wir heute selbst bei ganz radikalen Menschen finden, ist keine Flucht vor der Wirklichkeit, sondern ist die Hoffnung, gerade im Wissen um die Schrecken des Daseins im Symbol solchen stillen und reinen Lebens die Gewißheit der höheren Wirklichkeit wieder zu finden, ohne die man nicht leben kann.
Die Ausstellung in Celle zeigt in den Blumen *Noldes* oder *Schmidt-Rottluffs* solche kleinen Dinge, in denen die Gläubigkeit einer frommen Seele ausstrahlt wie das Licht aus einem Juwel. Sie läßt aber auch in den Werken von *Ernst Barlach* und *Käte Kollwitz* Schöpfungen sehen, in denen der arme Mensch in aller seiner irdischen Blöße durchglüht ist von der Liebe eines

großen Herzens, bis der innerste Lebenspunkt gefunden ist, von dem aus auch das kümmerlichste Dasein eine Heiligkeit gewinnt. Hier ist eine unerbittliche Wahrhaftigkeit am Werk, ein Bekenntnis zu dem ganzen Jammer unserer menschlichen Existenz, wie es kein Christentum und keine Existenzphilosophie realistischer aussagen kann, und ist zugleich doch eine wortlose Schönheit, die unsere Herzen voll Glück erzittern läßt: profane Heiligenbilder, Märtyrerbilder unserer grausamen Gegenwart, aus deren Schönheit uns doch die fromme Gewißheit des ewigen Geistes anstrahlt, wie in dem Bilde *Emil Noldes* das heilige Licht der Blume den verzückten Gärtner.

Vielleicht sind wir heute in der ganzen Unsicherheit unserer Existenz eher fähig, das Unsagbare in den Dingen zu sehen als in den Zeiten der bürgerlichen Behaglichkeit mit ihren Philisteraugen und ist uns die Kunst nicht nur eine ästhetische Dekoration eines an Leib und Seele verhungernden Daseins, sondern der Blick in die ewige Heimat des Geistes.

TYPISCHE KUNSTSTILE IN DICHTUNG UND MUSIK

1915

I

Der erste, der typische Kunststile unterschieden hat, ist Winckelmann gewesen, im Anschluß an antike Vorarbeiten und getragen von dem Erlebnis der Entwicklung der italienischen Kunst von Michelangelo bis Bernini. Er sah: die griechische Kunst als ein Ganzes hat sich in einer Reihe von Stufen entwickelt, deren jede einen Stil darstellt, und diese Entwicklung ist eine typische, denn sie ist logisch in sich und findet in der modernen Kunst genau so statt, nur daß die Ergebnisse in Griechenland großartiger und reiner gewesen sind. Es war im Kern dieselbe Entdeckung, die Wölfflin[1] kürzlich von seinem Gesichtspunkt aus noch einmal gemacht hat. Wovon Wölfflin aber ausdrücklich abstrahieren will, das war von Winckelmann noch übersehen: daß nämlich diese typische Entwicklung sich überall in einer spezifisch nationalen Kunstform vollzieht. Er maß die moderne Kunst an der antiken.

Herder[2] hatte dann die ganze Mannigfaltigkeit der historisch, national wie zeitlich, ja schließlich individuell bedingten Stile erkannt. Er hatte vor allem die Form des englischen Drama in der geistvollsten Weise von der Form des antiken Drama unterschieden und diesen Unterschied aus der verschiedenen Entstehung beider erklärt. Er hatte den völlig verschiedenen Charakter einer Phantasiedichtung gegenüber einer Reflexionsdichtung herausgehoben. Aber den tiefsten Grund der Stilunterschiede in den verschiedenen Weltanschauungen, aus denen sie hervorgehen, hatte er noch nicht gesehen, und von der Möglichkeit einer Stilunterscheidung, die jenseits der historischen Gliederung lag, ahnte er noch nichts.

Diese Möglichkeit ist erst Schiller aufgegangen und zwar vor allem doch in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Goethe und dessen so ganz anderem Genius. Er hatte von Jugend auf unter Goethes künstlerischer Vollkommenheit gelitten und wußte doch Werte in seiner Kunst, mit denen er dem anderen überlegen war. Dazu kam bei persönlichem Kennenlernen der Gegensatz zu Goethes Realismus und zu seiner Naturverehrung, denen er seine neue kritische Gewißheit entgegenzustellen vermochte. In dieser Auseinandersetzung wurde ihm klar: der Gegensatz seiner Kunst zu der Goethes sei ein typischer Gegensatz, und dieser Gegensatz sei letztlich gegründet in einer verschiedenen Gesamthaltung des Künstlers zur Wirklichkeit. Dem künstlerischen Gegensatz liegt ein allgemeinmenschlicher zugrunde. Er ergibt sich nicht bloß aus verschiedenen psychologischen Anlagen, z. B. daß der eine eine akustische und der andere eine visuelle Phantasie hätte, sondern das Entscheidende ist die verschiedene Stellung des Menschen zur Welt, die dann auch die künstlerische Form bestimmt und die noch hinter allen historischen Verschiedenheiten, der Nation wie der Generation oder auch des Individuums, liegt, so sehr auch solche Stellung von ihnen abhängig sein mag. Von diesem tiefsten Punkt aus läßt sich nach Schiller die ganze Mannigfaltigkeit der künstlerischen Erscheinungen auf zwei entgegengesetzte Richtungen reduzieren, sie sind entweder naiv oder sentimentalisch, „sind entweder Natur oder werden die verlorene suchen", glauben an sie oder kritisieren sie. „Daraus entspringen zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Jeder Dichter gehört je nach Zeit und Bildung zur einen oder andern." Ausdrücklich sagt Schiller, daß damit zunächst nicht historische, zeitliche Typen gemeint seien, sondern Unterschiede der Manier. Shakespeare ist naiv, Euripides sentimentalisch. Indem er nun beide Typen als notwendige Formen der Menschheit erweist, ergibt sich die Gleichwertigkeit beider, die Unmöglichkeit, die Formen des einen mit denen des andern zu vergleichen oder durch sie zu kritisieren. Sie haben eben einen verschiedenen Sinn und entgegengesetzte Tendenz. Schiller geht der völlig verschiedenen Wirkung beider Kunstformen nach, dem Einheitlichen der einen,

dem Gemischten der andern, ihren möglichen Unterarten, und er untersucht ihre Grenzen. Von großer Fruchtbarkeit ist, wie er die ästhetischen Grundgestalten und Gemütsformen des Satirischen, der Elegie, der Idylle, weiter dann auch des Erhabenen und des Schönen aus diesen Grundstellungen ableitet. Die Formen selbst hat er nur im entscheidenden Punkt bestimmt: sie ergeben sich daraus, daß der naive Dichter, einig mit sich selbst und mit der Welt, sie nimmt, wie sie ist, daß sein Kunstprinzip also das realistische, die Nachahmung der Wirklichkeit ist; während der sentimentalische Dichter, dualistisch in sich, das Ideal der Welt gegenüberstellt, sie an ihm mißt oder an ihm umgestaltet, die Wirklichkeit auf Ideen bezieht. „Nur auf dieser Beziehung", sagt Schiller mit genialem Blick, „ruht seine dichterische Kraft". Eine Vereinigung der Werte beider Stile, entgegengesetzt wie ihre Tendenz ist, erscheint ihm als ein sicheres Mittel, beide zu verfehlen, man muß seiner Richtung ganz folgen in völliger Reinheit.

Man hat dieser Schillerschen Teilung vieles vorgeworfen, vor allem, daß sie den künstlerischen Gegensatz aus einer sittlichen Gesamthaltung interpretiere, also einen moralischen Begriff in die künstlerische Betrachtung menge. Völlig mit Unrecht, weil es sich eben um eine Grundlage der künstlerischen Arbeit handelt, die vor ihr liegt und sie bedingt. Unsre Stellung zur Welt ist aber tatsächlich vor allem von unsrer sittlichen Haltung bestimmt als dem Herz unsres Lebens und damit auch unsres Kunstgefühls. Was man in dieser bedeutendsten Arbeit zur Poetik, die wir haben, wirklich als verfehlt bezeichnen muß, ist zunächst durch die Einstellung der Aufklärung bedingt: daß nämlich der zeitlose Gegensatz zusammengeworfen wird mit einem bloß für die damalige Zeit geltenden. Schiller sagt: der sentimentalische Dichter reflektiert über den Eindruck, den der Gegenstand auf ihn macht, und nur auf dieser Reflektion beruht die Rührung, die er hervorbringt. Das gilt aber nur für die Reflektionskunst des 18. Jahrhunderts. Äschylos oder Michelangelo, sicher sentimentalische Künstler, reflektieren nicht erst über die Wirklichkeit, sondern gestalten sie im Erlebnis selber schon um. Von dieser falschen Einschränkung auf die Reflektionskunst aus gab Schiller als Formen der sentimentalischen Dichtung Satire, Elegie und Idylle an. Damit traf er völlig

die Dichtkunst des 18. Jahrhunderts, aber nicht die Formen jeder sentimentalischen Kunst, die viel elementarer sind. Das ist die eine Grenze in Schillers Teilung. Die andere ergibt sich daraus, daß am Ende auch bei ihm jener Unterschied der Gesamthaltung aus einem zeitlichen Schema verstanden wird: dem historischen Ablauf einer Entwicklung aus Einheit mit der Natur zu Trennung und Fortgang zu neuer Einheit. Ich kann hier nicht zeigen, wie dieses Schema, vor allem von Rousseau und Kant aus, entstanden ist. Aber mit diesem Schema wurde von Schiller die typische Gliederung eines Nebeneinander von entgegengesetzten Tendenzen, eines „Antagonismus von Gemütsformen" wie Realismus und Idealismus, wieder zu einem zeitlichen Stufenunterschied gemacht, den jeder einzelne wie die Geschichte der Menschheit durchlaufen soll. Und von hier aus ergab sich doch wieder der Versuch, den historischen Unterschied von antik und modern durch diesen Typenunterschied zu interpretieren und den sentimentalischen Typus schließlich doch als den menschlich höheren zu entwickeln, wenn er auch künstlerisch weniger vollkommen sei. Auch hier lag wieder eine Problemverschlingung vor, die ohne Frage einen sachlich berechtigten Grund hat, aber so ganz ungeklärt blieb. Die Analyse ist damals nicht weitergegangen. Die Romantiker übernahmen das Schema und führten es für die Geschichte und die Systematik der Künste durch. Schelling wie Schlegel und vor allem Hegel haben die geschichtlichen Stilformen sowie die einzelnen Künste damit konstruiert als notwendige Stufen in der Entwicklung der Kunst.

Es blieben zwei große Einsichten. Erstens, daß die Kunstformen ihren tiefsten Ursprung finden „in der unterschiedenen Art, die Idee zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist". Hegel[3] bezeichnete zum erstenmal diesen bedingenden Grund der künstlerischen Erscheinung als „Weltanschauung". Hinter der Entwicklung der Kunst steht eine Stufenfolge von Weltanschauungen und die innere Form der Werke ist von ihnen bestimmt. Zweitens aber blieb das Bewußtsein, wie A. W. Schlegel[3] in seinen Vorlesungen sagt: „daß die Werke, welche in der modernen Poesie Epoche machen, ihrer ganzen Richtung, ihrem wesentlichen Streben nach mit den Werken des Altertums in

Kontrast stehen und dennoch als vortrefflich anerkannt werden müssen", daß es also eine „Antinomie des Geschmacks" gebe, daß „entgegengesetzte Dinge in gleicher Dignität stehen, gleiche Rechte haben sollen". Und der Fortschritt lag vor allem darin, daß dieser Typenunterschied nun für alle Künste entwickelt wurde, wie dann schließlich die Hegelsche Ästhetik die Künste und Kunsttypen in einem großen Zusammenhang aus den verschiedenen Stellungen des Bewußtseins zur Welt gedeutet und gewürdigt hat. Aber in dem Versuch, die typischen Unterschiede als Stufen ineinander aufzulösen, lag nun einmal eine Vermengung zweier verschiedener Probleme, die denn auch alle möglichen Konsequenzen und Unklarheiten zur Folge hatte: die Suche nach einem dritten Stil als Einheit der beiden anderen schon bei Schiller, die Abweisung der Kunst als gleichwertigen Ausdrucks für die „höchste" Weltanschauung bei Hegel. Und die Entdeckung des Unterschiedes einer musikalischen und plastischen Dichterphantasie, wie sie die Romantiker im Anschluß an Schiller gemacht haben und die sie wieder mit dem Unterschied einer subjektiven und objektiven Kunst identifizierten, vermehrte noch die Verwirrung.

Ein Fortschritt war hier erst möglich, als Dilthey[4] von seinem Irrationalismus aus, der an eine systematische Lösung der metaphysischen Probleme durch einen endgültigen Begriffszusammenhang nicht mehr glaubte, die Mannigfaltigkeit der philosophischen Systeme zu interpretieren vermochte aus einer beschränkten Anzahl letzter Stellungen des Menschen zur Welt, die unaufhebbar nebeneinander stehen und aus denen dann die Struktur dieser Systeme bis ins Einzelne hinein zu verstehen war. Die Hauptdaten unseres Lebens, auf die wir sein Verständnis gründen, sind nicht so in einen rationalen Zusammenhang zu bringen, daß das eine aus dem anderen abzuleiten wäre. Und die Mittel, in denen diese Daten gegeben sind und mit denen wir sie auffassen oder verknüpfen, und die in ihnen gegründeten Kategorien sind auch nicht auseinander abzuleiten oder als Stufen ineinander aufzulösen: die Erkenntnis nicht in das Gefühl und das Gefühl nicht in den Willen. Wir können sie nur aufeinander beziehen, eins auf das andere richten. Die Art dieser Verknüpfung macht die Struktur der Seele aus und bestimmt weiter die Struktur der Welt

dieser Seele. Von hier aus mußte die Frage neu entstehen, ob nicht auch die Kunststile in ihrem unaufhebbaren Gegeneinander aus solchen letzten Weltstellungen der Künstler abzuleiten seien. Dilthey selbst hatte für die Dichtung auf das Problem hingewiesen, aber der Kunstauffassung seiner Generation entsprechend doch immer mehr an den inhaltlichen Ausdruck der Dichter gedacht als an das eigentliche Problem, die künstlerischen Formen von hier aus zu interpretieren. Für die Malerei, die keinen gedankenmäßigen Ausdruck hat, meinte er die Möglichkeit geradezu leugnen zu müssen. Das reizte mich, den Versuch gerade hier zunächst einmal durchzuführen, und ich glaube nachgewiesen zu haben, daß die entscheidenden Stilunterschiede, die uns in ihren Gegensätzen am meisten erregen, wie die zwischen Velasquez, Raphael und Michelangelo, aus solchen Stellungen der Künstler zur Welt stammen[5]. Die Bilder zeigen uns jedesmal einen anderen Stil der Welt selber und die Aufgabe war, diesen Stil nach seinen Merkmalen in seinem inneren Zusammenhang aufzudecken. Dilthey hat die Lösung damals angenommen und forderte sie nun auch für Dichtung und Musik. Die verschiedensten Ansätze dazu sind gemacht worden. Die bei weitem tiefgreifendste Untersuchung solcher Art hat Simmel in seinem „Goethe" gegeben, in dem er im Sinne Diltheys die Struktur von Goethes Welt und Kunstexistenz und die in ihr angelegten Kategorien entwickelt hat. Aber alle diese Arbeiten, so wertvoll sie oft sind – ich erinnere vor allem auch an Simmels Aufsätze im Logos – und so reich an Einzelblicken in die innere Form der Werke und Stile, sind doch vor der entscheidenden Analyse des eigentlich elementaren Daseins des Kunstkörpers stehengeblieben. Es besteht ja hier auch die ganz besondere Schwierigkeit, die elementaren Formunterschiede, die man unklar wohl fühlt, überhaupt zu fassen. Ganz unabhängig von aller Deutung solcher Stilmerkmale fehlt es hier an den einfachsten Kennzeichen, um das Kunstwerk dem einen oder dem anderen Stil so zuzuweisen, wie man in der Malerei den Stil fast noch in jedem Bruchstück zu bestimmen vermag. Und doch macht sich die Einheit des Stils auch hier in jeder Melodie, in jeder Wortfolge geltend. In jedem Ton ist wie in jeder Linie und Farbe ein Dynamisches enthalten, das ihm eine ganz bestimmte Richtung gibt.

Hier führte nun die Entdeckung von Rutz und seinem Sohn und dann die Arbeit von Sievers weiter. Der Kern dieser Entdeckung war, daß alle Gefühlsäußerungen in ihren Formen bedingt seien von einer körperlichen Haltung, die sich vor allem aus den Kontraktionen der Rumpfmuskeln ergibt. Diese Haltung regiert meine Stimme, aber auch alle Bewegungen meiner Hände. Jeder Mensch hat im wesentlichen immer nur eine Art der Haltung, und in der Hauptsache gibt es nur drei Typen solcher Haltungen, die als I., II. und III. Typ bezeichnet werden. Will ich ein fremdes Kunstwerk richtig wiedergeben oder auch nur richtig auffassen, so muß ich die seiner Produktion zugrunde liegende Körpereinstellung einnehmen. Ursprünglich nur als ein technisches Hilfsmittel für die Gesangspraxis ausgebildet, stellte diese Typenentdeckung doch auch ein merkwürdiges Werkzeug für die wissenschaftliche Arbeit dar, wie das Sievers vor allem entwickelt hat.

Diese Untersuchungsmethode ging auf die reale Existenz des Kunstkörpers los, wie sie in der lauten Wiedergabe lebt, nicht bloß wie sie stumm in den Büchern vorliegt. Das war die Folge davon, daß der Blick von der Musik kam, wie denn auch Sievers ursprünglich von dem Tonfall in der Dichtung ausging. Die Musik ist eben keine Lesekunst. Und gegenüber dieser klingenden Existenz entwickelte sie ein immer feiner werdendes Gefühl für die typischen Unterschiede.

Aber nun begnügen sich Rutz und Sievers damit, die Werke und Künstler in ihrem Typus nur mit Hilfe der äußeren Körperreaktionen, der Muskelspannungen, die sie bei der Wiedergabe mit sich bringen, zu bestimmen, und auf die Dauer kann diese Art der Untersuchung nicht befriedigen. Man fragt sich, was bedeutet denn nun eine solche Körperhaltung oder eine solche an sich völlig unverständliche Muskelspannung, die den Typus charakterisiert? Sie sind doch auch nur Ausdrucksorgan, Ausdrucksorgan einer seelischen Gesamthaltung. Es werden immer neue Unterarten entdeckt, aber diese Charaktere werden nur ganz von außen unterschieden; von den inneren Antrieben, die diese Spannungen wie diese Formen erzeugen, erfahren wir nichts. Wenden Rutz wie Sievers doch ihre Methode auch auf

Sprachen an, die sie gar nicht kennen, wo die Bestimmung also ganz im Sinnlosen bleibt, bei dem bloßen Leichtigkeitsgefühl in der Aussprache. Und auch wo die Sprache bekannt ist, bleibt das Kriterium eigentlich immer nur, ob die Wiedergabe klingt (bei Rutz mehr auf den Klang angesehen, bei Sievers mehr auf den Fluß). Aber dies Klingen bedeutet doch nicht bloß ein rein sinnliches oder rein formales Phänomen — wenn sich Sievers bei seinen Vorträgen oft auch nur auf das Kriterium des „Löchrigen" beschränkt, das sich bei falscher Wiedergabe bemerkbar macht. Es steht am Ende in Beziehung zu dem Inhalt des Werkes und einem vorgestellten geistigen Gesamtbild, zu dem dann der falsche Klang nicht passen will. Weshalb denn auch die Rutzschen oder Sieversschen Bestimmungen nach der bloßen sinnlichen Klangerscheinung durchaus nicht immer richtig zu sein brauchen.

Die Versuche von Rutz, weiter in die Struktur der Typen einzudringen, werden von Sievers als zu dilettantisch abgelehnt. Er selbst begnügt sich damit, die „Reaktion" bloß als Werkzeug für die philologische Kritik zu benutzen. Die Ästhetik kann jedoch hier nicht stehenbleiben. Nachdem einmal mit Hilfe der Körpereinstellung so viele Werke auf ihren Typus hin bestimmt sind, muß man daran gehen, die Form dieser Werke selbst zu analysieren, d.h. *die typischen Merkmale festzustellen, die auch unabhängig von dieser Einstellung und der bloßen Klangfarbe im Werk enthalten sind.* Und weiter sind die Typen mit ihren Merkmalen *nicht bloß so von außen festzustellen,* sondern *nun auch von innen in ihrer geistigen Struktur und Bedeutung zu erfassen.* Anders ausgedrückt: diese Untersuchungen sind mit den Schiller-Diltheyschen zu verbinden.

Für diese Verbindung lag nun eine besondere Anregung in der Rutzschen Entdeckung des dritten Typus. Die Unterschiede etwa von Mozart und Beethoven, Goethe und Schiller, Raphael und Michelangelo — nach Rutz der Unterschied von Typus I und II — hatte man immer gesehen und die Versuche, Stilkriterien festzustellen und zu deuten, waren naturgemäß von diesem Gegensatz ausgegangen. Nach der Diltheyschen Terminologie war das der Gegensatz des Pantheismus zum Idealismus der Freiheit. Daneben stand dann bei Dilthey als

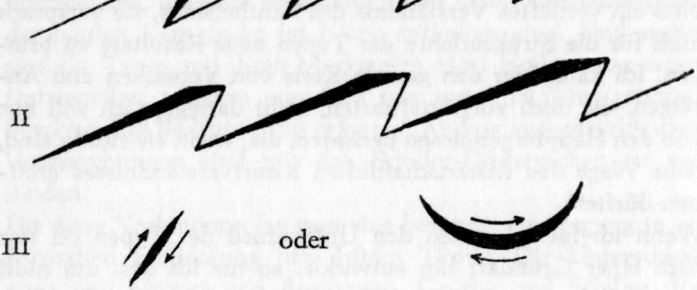
dritter Typus der Naturalismus; das war ursprünglich von dem Ausdruck der Weltansicht in philosophischen Systemen aus gesehen, aber auch in der Kunst tritt ein solcher naturalistischer Typus größten Stils auf, in der Malerei z. B. in Velasquez oder Hals. In der Rutzschen Typenbestimmung findet der Naturalismus keinen Platz, naturgemäß, da er keine spezifische Gefühlsäußerung ist. Der dritte Typus, der sich hier neben jenen beiden geläufigen heraushebt, bedeutet etwas ganz anderes. Hier kamen Bach, Berlioz, Chopin, Liszt und Wagner in der Musik, Hölderlin, Heine und die meisten modernen Lyriker in der Dichtung nebeneinander zu stehen. So entstand die Aufgabe, vor allem diesen Typus zu deuten. Nun hatte ich schon bei der Analyse der Weltanschauungen der Malerei gemerkt, daß der pantheistische Typus selbst noch typische Verschiedenheiten in sich bergen müsse. Daß zwischen Schwind und Böcklin etwa eine Kluft ist, die nicht bloß aus der größeren Kraft des Individuums verständlich ist. Analog ist der Unterschied zwischen Schubert und Wagner: die pantheistische Haltung, aus der ihre Musik strömt, ist wohl beiden eigen, aber der Unterschied doch wieder so charakteristisch, daß er nicht bloß als zeitlich und individuell zu begreifen ist. Ich war aber zu keinem klaren Begriff gekommen. Hier ließ nun die Rutzsche Feststellung des Typus III schärfer sehen. Seine Interpretation forderte nicht bloß ein vertieftes Verständnis des Pantheismus, sie versprach auch für die Strukturlehre der Typen neue Resultate zu bringen. Ich kann hier den ganzen Kreis von Versuchen und Ansätzen, die mich vorwärtsführten, nicht darlegen, ich will nur von den Hauptergebnissen berichten, die, wenn sie richtig sind, neue Wege des wissenschaftlichen Kunstverständnisses eröffnen dürften.

Wenn ich im folgenden den Unterschied der Typen oft nur nach einer Grundart hin entwickle, so tue ich das, um nicht umständlich zu werden und überlasse dem Leser, das Ergebnis für den andern Typus selbst durchzuführen[6].

3

Ich beginne mit dem Elementarsten und benutze zur Verdeutlichung ein graphisches Schema, das aber in der Sache selbst

gegründet ist. Wenn man beim Anhören einer Musik oder eines Gedichts auf den Rhythmus achtet, nicht den abstrakten Schulrhythmus, sondern den lebendigen Wechsel der Gefühls- und Sinnakzente, so wird man die merkwürdige Erfahrung machen, wenn man ihn mitzuschreiben oder mitzutaktieren versucht, daß man bei Kunstwerken des Typus I (z. B. bei Goethe, Händel, Schubert) nur so taktieren, resp. schreiben kann, wie Schema I zeigt, d. h. die unbetonten Silben fallen auf das „fein hinauf", die betonten auf das „stark hinunter". Bei Typus II (z. B. bei Klopstock, Schiller, Beethoven, Schumann) nur wie Schema II, d. h. die Energie der akzentuierten Töne nimmt den Aufstrich in Anspruch, die unbetonten den Abstrich. Bei Typus III (z. B. Heine, Hölderlin, Wagner, Bach, Chopin) nur in der Weise, daß überhaupt nur die akzentuierten Silben oder Töne durch eine Bewegung ausgedrückt werden, die Bewegung des zweiten Akzents aber die Gegenbewegung zum ersten ist und der stärkste Druck immer in der Mitte liegt. Was graphisch etwa so bezeichnet werden kann, wie Schema III zeigt. Das gilt übrigens auch für die Prosa, ich nenne Ranke als Typus I, Treitschke als Typus II, Hegel als Typus III[7].



Diese eigentümliche Erfahrung bezeichnet deutlich zwei sehr auffallende Tatsachen. Zunächst den ganz entscheidenden Unterschied, daß der Rhythmus bei Typus I und II einen völlig andern Charakter hat als bei Typus III. Bei Typus I und II läuft der Rhythmus fort. Man spürt, einmal aufmerksam geworden, mit aller Bestimmtheit, daß ein Goethesches Gedicht

oder eine Schubertsche Musik fließt ohne anzuhalten, ein Schillersches Gedicht, eine Musik von Beethoven oder Brahms unaufhörlich vorwärtsdrängt. Beidemal wechseln die betonten und die unbetonten Momente, und dieser Wechsel hat in sich ein Ziel oder eine Richtung. In Typus III dagegen steht der Rhythmus, richtiger gesagt, er bewegt sich in sich selber, weil alles gleich intensiv betont ist und eigentlich nur eine gegensätzliche Bewegung möglich ist, ein Vor und Zurück, ein Hin und Her, Auf und Ab. Die Bewegung beruht nur auf den betonten Silben und Noten, *die unbetonten haben keine rhythmische Bedeutung.* Die zweite betonte Silbe entfernt sich nicht von der ersten, sondern wendet sich zu ihr zurück, sinkt in sie zurück, bekämpft, steigert sie, je nachdem. Je nach der Art der Energie vergleicht man sie mit einer Lokomotivbewegung oder einer Wellenbewegung. Nur als charakteristisches Beispiel gebe ich das Gedicht von Paul Wertheimer:

Du weißt, wir bleiben einsam: Du und ich,
Wie Stämme, tief in Gold und Blau getaucht,
Mit freien Kronen, die der Seewind küßt ...
So nah, doch ganz gesondert, ewig zwei,
Doch zwischen beiden webt ein feines Licht
Und Silberduft, der in den Zweigen spielt,
Und dunkel rauscht die Sehnsucht her und hin ...

Du und ich, Gold und Blau, ewig zwei, her und hin zeigen hier besonders deutlich, was gemeint ist; die Glieder stehen in Beziehung zueinander, aber folgen nicht aufeinander, nur so entsteht die Bewegung, die in dem Gedicht zwischen den beiden Liebenden webt. Oder in Heines Gedicht: „Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute", wo die Gegenbewegung das Hin und Her des Glockenspiels innerhalb der Seele spüren läßt. Hölderlins

Íhr wàndelt ... auf weíchem Bòden, sélige Gènien

zeigt, wie Typus III Akzent neben Akzent setzt, *ihr* ist betont und *wandelt* ist betont. So ist nur eine Gegenbewegung möglich, denn fortschreitend gelesen zerreißt der Fluß, die Gegenbewegung bringt aber gerade wieder das Wandeln zum feierlichsten Ausdruck, wie am Schluß das „von Klippe zu Klippe

geworfen". Groos[8] charakterisiert einmal die Bachsche Melodie: „Da ist vor allem die Fülle der Akzente, die auch den schwächer betonten Noten eine gewisse Stoßkraft verleihen (Béreîté dích Zîón), ferner die Neigung mit zwei unmittelbar nebeneinander stehenden starken Akzenten zu beginnen (Méin gläúbiges Herze, Ień Déine Hände, Blú-úte nur, Bú-úß und Reu), endlich die stark betonten Schlußsilben, wobei häufig wie beim Anfang zwei Akzente nebeneinander kommen (vgl. das charakteristische éntzwèi in ‚Buß und Reu')." Groos interpretiert dort diese formalen Eigentümlichkeiten aus Bachs männlicher Persönlichkeit. Sie haben aber vor allem eine typische Bedeutung. Auch das Notenbild des so ganz unmännlichen Bruckner zeigt das Nebeneinanderstehn der Akzente.

Dieses Stillstehn des Rhythmus im Typus III steigert sich in der Musik bis zum Orgelpunkt. Ich erinnere etwa an Bachs erste Invention als an das kleinste seiner Gebilde oder an den Eingangschor und Schlußchor der Matthäuspassion, an die Brucknerschen und Regerschen Orgelpunkte. Es gibt Orgelpunkte, die nur eine vorbereitende Aufgabe haben, die finden sich auch bei den andern Typen, eine Sammlung der Kräfte gewissermaßen, hier aber bedeutet er den eigentlichen Höhepunkt, in dem die ganze aufgesammelte Energie sich ausbreitet. Die Bewegung steht absolut still und innerhalb seiner Macht flutet der ganze Reichtum des musikalischen Lebens auf, was den Eindruck des großartigsten Wogens, einer nicht fortströmenden, sondern in sich bewegten Fülle erweckt. Brahms, ein Künstler des zweiten Typus, hat im Requiem zu dem Text „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand" auch den Orgelpunkt benutzt. Das 36 Takte fortdröhnende D symbolisiert die alles schützende Hand Gottes. Aber weil die Bewegung der andern Stimmen die fortschreitende des zweiten Typus ist, so hat man, wie Hanslick schon boshaft bemerkt hat, den Eindruck, als ob man mit der Eisenbahn durch einen zu langen Tunnel fährt. Die Beziehung der Tonbewegung zum stehenden Orgelpunkt ist hier keine innerliche, sie lebt nicht in ihm, sondern geht an ihm vorbei.

Dieser äußerlich am Rhythmus erfaßte Unterschied reicht nun aber sehr tief in die Lebensstellung der Künstler hinein. In den Beethovenschen oder Brahmsschen Symphonien ist eine fort-

schreitende Entwicklung und der Höhepunkt im ersten Satz immer eine Entscheidung, in der das Anfangsthema verändert und geklärt erscheint. In diesem gleichsam moralischen Resultat liegt die letzte Bedeutung dieser musikalischen Arbeit. Genau wie der Rhythmus hier der originale Ausdruck des Willens gegenüber einer bloßen Sukzession ist, des Sichdurchsetzens, Sichtreuseins, Aufsichberuhens der ethischen Person. Beim Typus III ist man dagegen von Beginn an im Ganzen; es ist wohl eine Steigerung da, aber keine innere Veränderung, nur ein Hinausgehn zur Dissonanz, zum Gegensatz, um auch in ihm ein Zugehöriges zu finden und versöhnt und bereichert wieder zum Ganzen zurückzukehren. Wie Richard Wagner einmal in Oper und Drama diese typische Entwicklung beschrieben hat, die ihm die Form der Musik überhaupt zu sein schien und die eben nur die Form dieses dritten Typus ist, den er selber vertrat. Er gibt als Beispiel den Vers: „Die Liebe bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen." Schon die Assonanz scheint ihm hier für das Gefühl die dem Verstande nach gegensätzlichen Worte zusammenzubinden. Die zweite Empfindung kehrt bereichert zur ersten zurück und gibt den Abschluß der „Gattung der Empfindung Liebe". „Es ist die Natur des Gefühls, das nur das Einheitliche, in seiner Einheit das Bedingte und Bedingende zugleich Enthaltende, das mitgeteilte Gefühl also nach seinem Gattungswesen in der Art erfaßt, daß es sich von den in ihm enthaltenen Gegensätzen nicht nach eben diesem Gegensatze, sondern nach dem Wesen der Gattung, in welchem die Gegensätze versöhnt sind, bestimmen läßt." Den vollendeten Ausdruck dafür findet aber erst die Musik in der Verwandtschaft der Töne, wie sie in der unermeßlichen Harmonie enthalten ist. So liegt der Höhepunkt dieser Musik vor allem in jenem Orgelpunkt, in dem die ganze gegensätzliche, alle Harmonien und Disharmonien im Verhältnis zum Grundton durchfühlende Fülle sich bewegt: wie der gegensätzliche Reichtum der Welten in ihrer Einheit[9].

Eine analoge Erscheinung zu dem Orgelpunkt in der Musik ist die Wiederholung desselben Grundwortes in der Dichtung. In dem bekannten Gedicht Nietzsches „Das trunkene Lied", gibt das Wort „tief" den Grundklang ab.

O Mensch! gib acht!
Was spricht die *tiefe* Mitternacht?
Ich schlief, ich schlief — —
Aus *tiefem* Traum bin ich erwacht! — —
Die Welt ist *tief*,
Und *tiefer* als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh — —,
Lust *tiefer* noch als Herzeleid!
Weh spricht vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit, will *tiefe, tiefe* Ewigkeit!

Noch deutlicher in dieser Funktion des Orgelpunkts erscheint eine solche Wiederholung desselben Wortes in dem Gedicht Alfons Paquets „Kinjo Kan" (Held Namenlos), weil es hier am Schluß des Gedichts seinen ganzen erlebten Reichtum noch einmal über ihm aufbaut[10].

4

Die ganze Verschiedenheit in der Rhythmik der drei Typen wird aber erst sichtbar, wenn man nun die Aufmerksamkeit der zweiten Tatsache zuwendet, von der ich oben schon sagte, daß sie durch jenes Nachschreiben oder Nachtaktieren verdeutlicht wird. Die Zielpunkte der rhythmischen Bewegung bei den drei Typen sind ganz verschiedene. Schon die Dynamik jedes einzelnen akzentuierten Tons ist eine qualitativ andere. Bei Goethe oder Händel, Mozart, Schubert setzt er immer voll ein, fällt wie ein gesättigter Tropfen.

Über allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.

Beim Typus II wächst der akzentuierte Ton crescendo an:

Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium.

In Typus III gräbt er gewissermaßen in eine dritte Dimension der Intensität, eine Bewegung, die man immer als Wühlen bezeichnet. Der Ton sucht eine Tiefe zu erreichen: „Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe, tiefe Ewigkeit." Wie für den einzelnen Ton gilt das im wesentlichen auch für die ganze Reihe oder Phrase: sie enthalten diese durchgehende dynamische Richtung. Hier gilt vor allem das Kriterium, auf das Sievers immer auf-

merksam macht, daß bei falscher Ausführung der Fluß der Bewegung zerstört wird und der Eindruck des Löchrigen entsteht. Das Fallen der Bewegung bei Typus I gibt dieser Kunst das Mühelose. Wo die Bewegung sich erhebt, tut sie es nur, um wieder zu sinken. So entsteht die Wonne der Hingabe, des Hingezogenwerdens in diesen Tönen, die süße Kampflosigkeit und das Getragenwerden, wie es die Goethesche Lyrik oder Schubertsche Musik schenken, die Leichtigkeit der Bewegung, wie in der Musik Händels und Mozarts. Der Typus II fordert dagegen eine unausgesetzte innere Anspannung auf ein Ziel zu, Aktivität und Arbeit. Es sind ganz andere Kräfte, die dieses Aufstreben, Sehnen und Sichverklären bei Beethoven, Schumann oder Schiller verlangen.

Auch hier wäre die Aufgabe, die technischen Mittel aufzusuchen, mit denen z. B. der Typus II jene Aufwärtsbewegung erreicht, das Hinaufziehn durch Vorhalte, das Übergreifen der betonten Note auf den schwachen Taktteil, das Übersteigern der melodischen Höhepunkte, das für Brahms so charakteristisch ist, das Steigen der Harmonie bei scheinbarem Fall der Melodie. In der Dichtung das Enjambement. Um den ganzen Unterschied zu erfassen, spiele man zwei scheinbar so verwandte Sätze wie Beethovens Adagio aus der C-Dur-Sonate op. 2 und Schuberts Adagio aus Sonate Nr. 8 c-Moll, und zwar verwende man für den Beethovens die Spielweise des I. und umgekehrt für den Schuberts die des II. Typus. Man wird sofort spüren, wie beide ihre eigentliche Seele verlieren, der Schuberts sentimental wird, der Beethovens nüchtern. Man versuche das eigentümliche Schwellen und Ziehen des Tons, das für den II. Typus so charakteristisch ist, z. B.:

„Seid umschlungen Millionen"

beim Typus I anzuwenden, z. B. in einem Goetheschen Gedicht. Es wird meist gar keine Gelegenheit da sein, es überhaupt zu können und dann wird es als falsche Sentimentalität wirken. Physiologisch angesehn, geht der Ton in Typus I mit dem Atem, während Typus II grade da den stärksten Atem verlangt, wo er von Natur am Absinken ist. Hier treten die Rutzschen Körperhaltungen unterstützend auf und schaffen das zu solcher

Leistung fähige Organ. In der Malerei fordert analog der Typus II wegen seines vertikalen Bildbaues die stärkste Anspannung der Augenmuskeln, während Typus I mit seinen horizontalen Linien der natürlichen Augenstellung entgegenkommt.

Auch diese Erscheinung läßt sich nun wieder tiefer in die Struktur der Typen hineinverfolgen. Jene aktive Spannung des akzentuierten Tons und dann der ganzen Phrase beim zweiten Typus hat in der Dichtung ihr Gegenstück darin, daß der Typus II den Hauptausdruck in das Verbum verlegt, während er sparsam mit Adjektiven ist. Die Verba drücken aber den lebendigen Verlauf, Handlung und fortschreitendes Geschehen aus. Schon Dilthey macht einmal bei Walther von der Vogelweide darauf aufmerksam, daß seine Diktion ihre ganze Kraft in die Verba verlege. Sehr charakteristisch ist auch hier wieder Schiller. Ich erinnere an den Taucher und seine Schilderung des Meerstrudels „es wallet und siedet und brauset und zischt, wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt" und dann an den Schluß, der die ganze Rührung zusammenfaßt in die merkwürdige Form „da bückt sichs hinunter mit liebendem Blick". Oder im Reiterlied:

> Des Lebens Ängsten, er wirft sie weg,
> Hat nicht mehr zu fürchten, zu sorgen,
> Er reitet dem Schicksal entgegen keck,
> Triffts heute nicht, trifft es doch morgen
> Und trifft es morgen, so lasset uns heut
> Noch schlürfen die Neige der köstlichen Zeit.

Wenn Lessing vom Dichter fordert, daß er nur andeutungsweise durch Handlungen schildern solle und bei Homer die Sparsamkeit an Adjektiven preist, so ist das ein Bestandteil der Poetik des zweiten Typus, zu dem er selber gehört. Das gibt diesem Stil die Energie, das Aktive und das fortschreitende Tempo. Typus I dagegen legt die Kraft in die Zustandsworte, wie denn Goethe immer wieder betont hat, daß es die Aufgabe seiner Dichtung sei, einem Zustand Ausdruck zu geben. („Was ist da viel zu definieren! Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit sie auszudrücken, macht den Poeten.") Der Typus III ist an dieser Stelle charakterisiert durch die Häufung schwerer gefühlsbetonter Worte, die einen Gehalt auszuschöpfen suchen.

Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,
Obgleichs ich nicht begreife, doch ich wußt es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden.
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut. Aber seltsam!
Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht
Durchs offne Fenster Licht in seinem Zimmer — —
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.
(v. Hofmannsthal)

Die Intensität des Typus III gibt jedem Hauptwort und jedem Verbum gern ein steigerndes Beiwort, und er begnügt sich meist nicht mit *einem* Wort, sondern setzt mehrere nebeneinander. Wo Typus I zwei Adjektive braucht, erfaßt das zweite die Mannigfaltigkeit der Erscheinung von einer andern Seite, wo Typus III es tut, geht das zweite Adjektiv entweder in derselben Richtung, nur einen stärkeren Grad, eine größere Tiefe suchend, oder es wirkt gegensätzlich. Die Diktion bekommt dadurch das Gespannte, Eindringliche und Schwerblütige, dem fließenden Rhythmus Widerstrebende. Besonders in der Prosa fällt einem dies Merkmal des Typus III zuerst auf und läßt ihn sofort erkennen.

In der Musik herrschen natürlich analoge Beziehungen und wer darauf achtet, wird sofort hier das aktive Verbum, dort die Zustandsworte als Träger des wesentlichen Ausdrucks wiedererkennen. Bei Beethoven etwa liegt die Hauptkraft des Ausdrucks in den rhythmisch fortgehenden Schritten, den zupackenden Schlägen. Um an ein ganz naheliegendes Beispiel zu erinnern, nenne ich den Anfang der V. Symphonie. Bei Schubert liegt alles in den Harmonien, in den harmonischen Verhältnis-

sen der Melodie wie vor allem in den Auflösungen, die jedesmal in ihrem Aufleuchten ausgekostet werden möchten — verweile doch, du bist so schön — und wo oft durch Veränderung eines Tons in einer Harmonie eine ganz neue Tonart und damit ein völliger Wechsel der Empfindung aufgeht. Typus III ist auch hier wieder charakterisiert durch die Häufung der sich steigernden Dissonanzen, das Sichüberbieten des Ausdrucks. Wie man von Goethe gesagt hat, daß seine Poesie die Funktion für ihn hatte, das Innere durch diese Entäußerung zu entlasten, das innere Verhältnis zu den Erscheinungen des Lebens mit seinen Dissonanzen in harmonisches und rhythmisches Behagen aufzulösen, auch zu dem Unangenehmen die harmonische Beziehung zu suchen, die es aufhebt, so bedeutet die Dissonanz in der Musik des Typus I nur einen Schmerz, der überwunden wird, sie hat keinen positiven Sinn. Der Typus III dagegen *sucht* die Dissonanz, sie ist seine eigentliche Kraft und Aktivität, das Werkzeug, mit dem er in die Tiefe gräbt.

Das Fallen und Steigen des akzentuierten Tons findet seine Bedeutung aber noch nach einer andern Seite. Die Vergangenheitsform fällt gegenüber der Gegenwartsform. Z. B. binden, band, gebunden, da kommt ein Mensch, da kam ein Mensch. Solange man das Zeitbewußtsein wachhält, ist der Unterschied da. Der Ton setzt in *band*, in *kam* gleich vollständig ein und hat ein decrescendo in sich, während er in der Gegenwartsform und gar in der Zukunftsform wächst. Das vergangene Gefühl hat eine Abgeschlossenheit, in der wir auch Schmerzen genießen können. Man hat darum öfter behauptet, daß der Dichter erst dichten solle, wenn der eigentliche Affekt vorbei sei, daß erst die Vergangenheit den künstlerischen Totalanblick gewähre, den Hildebrandt in der Plastik vom Fernbild erwartet. Riehl in seinen „Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Kunst“ [11] hat das in anregender Weise durchgeführt. „Die Erinnerung breitet einen Zauber über alles, worauf sie sich bezieht; alles erscheint in diesem inneren Lichte sogleich bedeutsam und erfreulich, selbst vergangenes Leid.“ „Die Erscheinung wird selbständig, in sich abgeschlossen.“ „Der Dichter geht bei seiner Darstellung vom Fernbild der Erinnerung aus. Auch dem, was er unsrer inneren Anschauung als gegenwärtig, als eben geschehend vorführt, haucht seine Kunst den Geist

der Vergangenheit ein." Selbst der dramatische Dichter „zeigt alles, was er vergegenwärtigt, zugleich im Bilde der Vergangenheit: im zeitlichen Fernbild der Erinnerung". Von unsrer Darlegung aus wird nun deutlich, daß es nur der Typus I ist, der diese Vergangenheitsform bevorzugt, das „es war einmal". Dagegen Typus II schreitet in Gegenwart und Zukunft fort, er hebt die Vergangenheit womöglich im Praesens historicum in die Gegenwart oder bezieht sie auf ein Ideal, das erst kommen soll. In seiner Theorie von der sentimentalischen Dichtung hat Schiller ja gerade dieses Moment hervorgehoben. Diese Zeitformung wäre im Einzelnen zu analysieren. Riehl fordert die Objektivierung des künstlerischen Erlebnisses, aber die Erinnerungsformung bedeutet doch dafür nur *ein* Mittel neben andern, dem Beschauer solche „objektive Ferne" und solches Darübersein zu geben, sicher ein besonders wirksames und glückliches Mittel, aber nicht das einzige. Wie Riehl selber dann den Humor als ein anderes nennt. Ohne Frage spielt die Erinnerungsformung in der künstlerischen Arbeit eine ganz entscheidende Rolle, aber es ist nicht nötig, daß sie dem Werk den Geist der Vergangenheit einhaucht. Der Herakles des Schiller würde vom Geist der Zukunft getragen sein. Es ist gerade eines der stärksten Erlebnisse des Drama, wie in ihm die Vergangenheit in die Gegenwart eintritt, wie der steinerne Ritter im Don Juan oder der Geist im Hamlet. Wenn Goethe die Gesetze von Epos und Drama daraus ableiten will, daß das eine seine Begebenheiten als vollkommen vergangen, das andere als vollkommen gegenwärtig behandelt, so ist auch das eine Konstruktion. Spittelers Olympischer Frühling hebt alles in die Gegenwart und der Schluß sieht gar in die Zukunft hinaus.

Hie Wasserdonnertanz, umrauscht vom Adlerflug!
Mein Herz heißt „Dennoch". Herakles bedarf nicht Dank;
Auch mit verhärmten Wangen geht sichs ohne Wank.
Genug, daß über meinem Blick der Himmel steht;
Getrost, daß eines Gottes Odem mich umweht.
Und wenn im Spiegel Torheit mich und Schwäche grüßen,
Ich nehms in Kauf; was tuts? man wird es eben büßen.
Dummheit, ich reize Dich? Bosheit, heran zum Streit!
Laß sehen, wer da bändigt, welchen Zeus geweiht!
Er riefs, warf seinen Trotz voraus die Erdenstraße
Und folgte festen Trittes nach mit Ruh und Maße.

Solch imperativisches Finale ist sehr charakteristisch. Ich erinnere z. B. noch an den moralischen Ausgang von O. Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde". Ich erinnere auch noch an den Gegensatz von Ranke und Treitschke. „Ranke wollte und konnte die Gegenwart gar nicht anders begreifen, als wäre sie schon Geschichte." „Treitschkes Wille, unmittelbar auf die Ziele der Nation einzuwirken, leitete die Wahl seiner Stoffe wie seine Forschung und färbte jedes Wort seiner Darstellung." Was so für die Dichtung gilt, muß nun auch in der Musik aufweisbar sein, auch hier muß es eine solche Formbestimmtheit geben, die aus der Beziehung auf die Vergangenheit oder auf Gegenwart und Zukunft entsteht. Und es ist mir kein Zweifel, daß Schuberts Musik in seinen Sonaten ganz wesentlich Erinnerungscharakter, Vergangenheitsgefühle zeigt. Die Töne kommen im Hinblick auf Gewesenes. Wer einmal darauf aufmerksam geworden ist, wird das sofort fühlen, ebenso wie bei Beethoven meist auf eine höchste Zukunft losgegangen wird.
Der dritte Typus mit seiner so ganz andersartigen Bewegung in das Intensive gibt in seinen größten Momenten das Gefühl der Ewigkeit im Sinne Hegels, d. i. der erfüllten Gegenwart sub specie aeterni. Hegel hat immer neue Wendungen gefunden für dieses Enthaltensein der Vergangenheit in der Gegenwart, für diese Erinnerung der Vergangenheit zu ewigem Leben, und seine Tiefe beruht in diesem Durchscheinen aller Gestalten des Geistes in seinen letzten Resultaten. Keine Kunst vermag dieses Rätsel des Lebens so auszudrücken wie die Musik. Seit Wagner läßt sie ganz bewußt die alten Motive in die Gegenwart auftauchen und ihrer Harmonie dieses Dunkel zusetzen. Wie Wagner denn auch ausdrücklich sagt: „in diesem Ausdruck ist das in Zeit und Raum notwendig Getrennte als ein Wiedervereinigtes und da, wo es zum Verständnis nötig ist, stets Vergegenwärtigtes gewonnen." [12]

5

Alles Gesagte findet nun seine tiefste Begründung darin, daß das Verhältnis der drei Typen zur Wirklichkeit ein völlig verschiedenes ist, die Art der Wirklichkeit und die Stellung, die der Mensch sich zu ihr gibt. Das macht sich auch in der Musik

mit aller Schärfe geltend. Der Typus III bewegt sich der Welt der Töne als einer Objektivität gegenüber. Fremd und großartig steht ihre geheimnisvolle Ordnung vor ihm und er macht seine Entdeckungen in ihr. Das Durchwühlen dieses Reiches in den Modulationen ist ein solches Entdeckungen machen in den Bezügen der Töne, ihren Gegensätzen und ihren Verwandtschaften. Selbst die Melodie des dritten Typus z. B. bei Wolf ist, wo sie am eigensten wirkt, wie ein Suchen in einer fremden Welt. In immer neuen Dissonanzen gräbt er sich in diese Tiefe ein. Es ist kein passives Hingegebensein, sondern ein Arbeiten mit größter Energie, aber diese Energie erschöpft sich nicht im freien Ausdruck, ist keine Selbstdarstellung des Individuums, sondern arbeitet sich aus an der objektiven Wirklichkeit, und der Schmerz der Dissonanz ist höchste Aktivität. So enthält diese Kunst ein Moment von Anspannung, die der Kunst sonst abgesprochen wird, sie will etwas und arbeitet, aber in diesem Eindringen in den „Urzusammenhang der Töne" weitet sich die Seele aus zur Objektivität der Welt und des ganzen Gehalts ihrer Beziehungen. Dieser Typus entwickelt in der Geschichte der Musik vor allem die musikalische Sprache und das System der Harmonie. Er hat ein besonderes Verhältnis zu so objektiven Formen, wie es die Fuge ist (vgl. Fugen von Bach und Reger gegenüber solchen von Beethoven und Brahms). Typus II dagegen geht auf sein Ziel zu und das Maß seiner Kraft ist die Energie dieses Fortschreitens. Die Töne sind nur das Material seines Ausdruckes, er arbeitet an der Vollendung und Verklärung seines Themas wie an sich selber. Er handelt und kämpft, sucht Entscheidungen, bis er überwunden hat. Seine Entdeckungen liegen ganz wo anders, in der Entwicklungsfähigkeit seiner Themata, in der Fortschreitung und dem Aufbau. Typus I lebt in der individuellen Mannigfaltigkeit der Welt, hingegeben an die Fülle ihrer Gestalten. Diese Musik ist im Grunde immer homophon, ihr tiefster Sinn erscheint in der Gestalt der Melodie, deren Länge und deren Reichtum das Zeichen seiner Kraft ist, und in dem Wechsel der Harmonien mit seinen Überraschungen. Es ist kein Suchen nach einer fremden Tiefe da, die Tiefe ist gelegen in der Tatsache des genialen Lebens, das sich in diesen Melodien und diesem harmonischen Wechsel offenbart. So ist die Struktur dieser Musik

lose und mehr die eines Nebeneinander, wie auf einer Ebene. Das Gefühl genießt seine Zustände in der Wiederholung. Während Typus II vertikal baut und seine Musik sich zu immer größeren Höhen hinaufarbeitet. Wie denn auch der Leichtigkeit des Schaffens von Händel, Mozart und Schubert das schwere Ringen von Beethoven oder Brahms gegenübersteht; was dort Geschenk und Glück ist, wird hier unter höchsten Anstrengungen erarbeitet.

Ganz allgemein ausgedrückt verstehe ich Typus I und Typus III aus einem pantheistischen Lebensgefühl, Typus II aus dem Idealismus der Freiheit und der Person. Aber das pantheistische Lebensgefühl ist kein einheitliches und der Unterschied liegt darin, wie es sich mit den harten dualistischen Tatsachen dieses Daseins, mit Schmerz, Sünde und Tod abfindet. Typus I lebt, wie das Schiller von seinem naiven Dichter gesagt hat, ungebrochen und unmittelbar in sich und mit der Welt. Wie Simmel das bei Goethe gezeigt hat, der von dem, was man Moral nennt, nichts wissen will und alle diese dunklen Erfahrungen möglichst von sich entfernt; sie werden vielleicht schweigend verehrt, aber er sucht ihre Tiefe nicht auf. Sittlichkeit ist hier immanente Form und negativ gewendet: Resignation. Typus II und Typus III haben beide den Bruch mit dem unmittelbaren Lebensbestehen vollzogen, aber Typus II, so wie Kant das darstellt, als Entgegensetzung von Natur und Freiheit, Typus III, wie Hegel es entwickelt, wo diese Entgegensetzung der Weg zur höheren Einheit ist. Beide Typen sind im Sinne Schillers als sentimentalisch zu bezeichnen, beide kennen sie den Schmerz der Trennung. Das unterscheidet den Pantheismus von Typ III so völlig von dem des Typus I. Für ihn gehört der Schmerz, ja die Sünde mit zur Realität der Welt. Erst in solchen Gegensätzen tut sich ihr tiefstes Wesen auf. Die Versöhnung ist das eigentliche Mysterium dieses Pantheismus, die immer erst Folge von Trennung und Schmerz und Arbeit sein kann. Dilthey hat in seiner Jugendgeschichte Hegels dieses innerste Moment seines Pantheismus hervorgehoben, das er auch bei Hölderlin findet. „Auf dem Standpunkt des objektiven Idealismus erfassen sie beide die Zweiseitigkeit des Lebens. Es wäre interessant, hierin Novalis mit ihnen zu vergleichen." Auch Novalis gehört in seinen reifen Sachen zum dritten Ty-

pus. Dilthey sah in dieser Aufnahme der Gegensätze in den Einheitsgedanken eine Entwicklung des Pantheismus zu einer höheren Stufe, wie das auch Hegel etwa gegenüber Spinoza behauptete. Aber diese Entwicklung, die für die Philosophie eine Vertiefung bedeutet, bedeutet weder menschlich noch künstlerisch eine höhere Stufe, wohl für das Individuum, das sie, wie etwa Novalis, durchmacht, obwohl auch das in dieser Entwicklung verliert, aber nicht von Typus zu Typus. Der tiefste Unterschied liegt eben darin, daß der Typus I, wo er vollendet ist, mit seinem Schaffen selbst wie eine Offenbarung des Lebens dieses Alls erscheint und immer schon ist, was die andern suchen. Wie Goethe sich selber erstaunt zusah und in Mozart solche Produktivität verehrte, wie Schiller sie als schöne Seele beschrieb und Schelling im System des transzendentalen Idealismus als höchste Potenz der Ichentwicklung konstruierte, die eine bewußtlose Unendlichkeit enthält. Darum konnten wir vorhin sagen, daß die Tiefe dieses Typus gelegen sei in der Tatsache seines Lebens selber, nicht im Zusammenhang seiner Arbeit, sondern in der einzelnen Melodie, die immer schon ganz und vollendet ist. Für Typus III bekommt dagegen die Dissonanz eine positive Bedeutung. So entsteht hier jenes merkwürdige Schwelgen in ihr, in Schmerz und Sünde, in allem was gegensätzliche Spannung ist. Schon für Gottfried von Straßburg ist auch das Leid Genuß, von „süßer Herbe" spricht er und: „liebes Leben und leider Tod, lieber Tod und leides Leben". Dieser Genuß des Todes, der Sinn für die Süße des Sterbens ist bei keinem großartiger als bei Bach. Ich erinnere an die Kantate „O Ewigkeit du Donnerwort", in der die Stimme des heiligen Geistes auf das Wort Sterben sich wie in alle Mysterien dieses Daseins hineinsingt. In Brahms' Ernsten Gesängen erscheint ein ähnlicher Gang auf die Worte „nichts zu erwarten", aber hat da einen ganz andern Sinn, und das „O Tod, wie süß bist du" bedeutet kein Versenken in sein Geheimnis, sondern nur die Erlösung von der Bitterkeit dieses Lebens mit seiner Arbeit. Hölderlin im Empedokles und Novalis in den Hymnen an die Nacht haben den Tod wie Bach verstanden. Solche heraklitische Einheit von Hades und Dionysos ist aber nur das höchste Beispiel für diesen Charakter des Typus III, dem das Moment der Gegensätzlichkeit und ihrer

Einheit alles durchzieht. Wie bei Hegel in jedem Satz die Einschränkung, die Antithese mit dazu gehört, das Ja und das Aber, das nicht draußen bleibt, sondern mit seiner positiven Beziehung auf das Ja erst das Ganze ausmacht. Hegels Sprache, wie seine Wortbildung ist nur von hier aus zu verstehen, dann aber auch ganz durchsichtig. „Das Ánundfürsichsein", „die begríffene Geschíchte", der Ton liegt immer auf beiden gegensätzlichen Worten und will auch so gehört werden. Vor allem ist aber die Musik imstande, diese rätselhafte Einheit der Gegensätze in einer Harmonie auszusprechen, gerade aus den grausamsten Dissonanzen die höchste Versöhnung zu schöpfen. Auch hier ist Bach wieder das großartigste Beispiel, wenn er in seinen Doppelfugen das Gegeneinander der Gemütsstimmungen sich ausarbeiten läßt, in seinen Kantaten Sündenbewußtsein, Erlösungshoffnung und befreite Seligkeit gleichzeitig zusammenklingen.

6

Und nun noch ein Letztes, das tief auch in die Mehrseitigkeit des spezifisch künstlerischen Verhaltens blicken läßt, das immer zu leicht als überall dasselbe genommen wird. Die beiden ersten Typen äußern ihr Gefühl direkt, das Gefühl setzt sich unmittelbar in die Form um, der Rhythmus ist eine Entladung gleichsam, eine direkte Folge der inneren Bewegung, in der sie ausströmt. Daneben gibt es aber noch eine ganz andere indirekte Weise, die Gefühle zum Ausdruck zu bringen: auf dem Umweg des Symbols, der Erfüllung einer äußeren Erscheinung mit Sinn und Leben, der Versenkung in solche Objektivität. Dieser symbolische Ausdruck existiert überall neben dem direkten, im sittlichen, wie im religiösen Leben. So stehen im Kultus das Opfer oder die Zeremonien neben den direkten religiösen Äußerungen, wie es das Gebet ist, und auch hier existiert der Gegensatz der Individuen, daß sie zu dem symbolischen Ausdruck gar kein Verhältnis haben oder erst in ihm die volle Intensität ihrer religiösen Äußerungen erreichen. Eine andere Art der symbolischen Äußerung sind die typischen Gebärden, d. h. Gebärden, die nicht der unmittelbare Ausdruck eines inneren Zustandes sind, sondern die eine konventionelle Sprache

darstellen. In der Schauspielkunst ist die Duse eine Vertreterin solchen symbolischen Ausdrucks durch typische Gebärden, die Vertretern der anderen unmittelbaren Ausdrucksweise leicht maniriert, unwahr und künstlich vorkommen, es aber ebensowenig zu sein brauchen, wie die religiöse Zeremonie äußerlich sein muß. In Dichtkunst und Musik muß diese völlig verschiedene Art der Äußerung natürlich auch zu ganz verschiedenen Formen führen. Der modernen Lyrik, die zumeist dem symbolischen Typus angehört, ist dieser Unterschied vor allem in ihrem Verhältnis zu Goethes Lyrik als unmittelbarer Aussprache des bewegten Innern bewußt geworden[13]. „Was Christian Günther begonnen und Goethe auf den höchsten Gipfel menschlicher Vollendung hinaufgeführt hat, die Hinübernahme der individuellsten Erlebnisse als stützende und treibende Bestandteile in den Bau des Gedichts, hat Begrenzung, Ablehnung und Umformung erfahren aus der Notwendigkeit eines grundsätzlich anderen, bestimmenden Welterlebnisses. Diesem neuen Weltergreifen kommt es nicht darauf an, die Seele in ihren einzelnen Schwingungen zu erfassen und wieder zu gestalten." „Das Objektive, wenn man so will, im Subjektiven der Seele herauszuheben, sich selbst durch diese stete Grundbesinnung in einem Goethe und seiner Zeit ganz entgegengesetzten Willen zu steigern, auszuweiten, in den Urzusammenhang der Welt einzugliedern, ist das Wesentliche an dieser neuen Kunst." „Die Formen dieser Kunst sind Symbole der sich im Ganzen der Welt wiedererkennenden Seele, nicht individuell, sondern typisch." In allen Künsten hat diese indirekte Ausdrucksweise übrigens ein besonderes Verhältnis zum Mythos und den symbolischen Formen und Bildern früherer Kunststufen; ferner zu allem, was man Requisiten und Personnagen nennt, wie Tod und Teufel, Nixe und Pan.

So sind auch in der Musik die Formen entweder direkt aus der Erregung entsprungen, Aussprache des bewegten Innern, oder es sind Figuren, Motive, welche verallgemeinert symbolisch wirken. Ich glaube nun zu sehen, daß der dritte Typus ein besonderes Verhältnis zu dieser symbolischen Ausdrucksweise hat. Schweitzer hat in seinem Buche über Bach[14] nachgewiesen, daß man seine Themen und seine Tonsprache nur versteht, wenn man die musikalische Figur aus dem Text inter-

pretiert als Nachahmung einer sinnlichen Bewegung, ja daß Bach sich geradezu eine musikalische Sprache geschaffen hat mit konventionellen Zeichen, wodurch seine Musik für den, der diese Zeichen kennt, einen allgemeingültigen Ausdruck bekommt, wie ihn die Sprache im Wort hat. „Fast alle charakteristischen Ausdrücke, die durch ihre regelmäßige Wiederkehr in den Kantaten und den Passionen auffallen, gehen auf etwa zwanzig bis fünfundzwanzig, meistens bildlich bedingte Elementarthemen zurück." „Vom Standpunkt der reinen Musik aus sind Bachs Harmonisierungen vollständig rätselhaft, weil er nicht auf eine Tonfolge, die in sich ein ästhetisches Ganzes bildet, ausgeht, sondern sich von der Poesie und dem Wortausdruck leiten läßt." Das bekannteste Beispiel vielleicht für diese Methode ist das „Kreuziget ihn" in der Matthäuspassion, wo die Musik das Kreuz nachahmt, was natürlich nur symbolisch gemeint ist, aber gerade dadurch dem Schmerz einen sinnfälligen und objektiven Charakter verleiht. Ganz ähnlich sind die Motive Wagners zu verstehen. Sie sollten ja, wie er selber immer ausgesprochen hat, dem Wortlosen der Musik die allgemeine Deutlichkeit der Sprache verschaffen. Wagner hat geschildert, wie ihm im Zustand der Konzeption das Motiv objektiv wie eine Gestalt entgegengewachsen sei. Indem nun aber solche festen und rhythmisch starren Gebilde, die nicht bloß augenblicklicher Ausdruck sind und mit ihm weiterfließen, sondern eine objektive Bedeutung haben, in den Zusammenhang des Werkes eintreten, ist klar, daß die rhythmische Bewegung hier eine vollständig andere sein muß, wie bei den andern beiden Typen, wo das Gefühl unmittelbar in ihm schwingt. Für die andern Typen hat Wagner z. B. überhaupt keinen lebendigen Rhythmus. So läßt sich auch von hier aus noch einmal tiefer in die festgestellten Verschiedenheiten hineinsehen. Und ebenso ist die harmonische Entwicklung kein freies Fließen, sondern sie bedeutet etwas, und die einzelne Harmonie wie ihr Zusammenhang nimmt ihren Charakter aus dieser Bedeutung. Alle Programmusik beruht natürlich auf diesem Prinzip. Ich erinnere auch an das Wolfsche Lied gegenüber dem Brahmsschen. Wenn nun Hanslick dieses Wesen der symbolischen Musik nicht verstand, so vertrat er eben nur die Ästhetik der andern beiden Typen. In dem Moment, wo sich ergab, daß

auch Bach jene ganz andere Weise der musikalischen Sprache besitzt, war auch für die Klassizisten erwiesen, daß in ihr keine Entartung der Musik vorliegt, sondern daß auch das Wesen der Musik kein so einfaches ist, wie man immer zunächst anzunehmen bereit ist, daß auch sie wie alle andern menschlichen Lebensäußerungen mehrseitig ist.

7

Zum Schluß noch einige Worte über das Wesen des Typus und den Gewinn solcher Untersuchung. Typus meint nicht einen Allgemeinbegriff, dem als einem Allgemeinen alle möglichen Einzelfälle und Übergänge gegenüberstehn, die er nicht erfassen kann, er ist auch darum keine „Vergewaltigung der Vielseitigkeit und des Reichtums des Lebens", läßt nicht „die tausend charakterologischen Unterschiede des wirklichen Lebens in fünf oder drei oder in einer Spitze gipfeln", sondern er ist ein Wesensbegriff. Der Typus hat in sich selber die Tendenz auf seine reine Ausbildung, die völlige Durchführung seines Stils, und der Genießende konstatiert da, wo ein Künstler aus seinem Typus herausfällt, nicht bloß eine Tatsache, sondern einen Fehler. Der Typus hat in sich selber den Maßstab, nach dem er selber entscheidet, was er von der Wirklichkeit in sich aufnimmt und was er ausscheidet — beides ist gleich wirksam. Und so begreifen wir ihn und seinen Gehalt *aus der in ihm selber gelegenen Einheit*, nicht aus einer Einheit, die wir von außen heranbringen. In unserer Untersuchung erfassen wir daher eine Intention des Lebens selber und verstümmeln sie darum auch nicht, sondern im Gegenteil, wir „verstehen" sie und machen sie deutlich.

Ich „verstehe" im Genuß ein Werk: das heißt, daß ich nicht bloß irgendwie von ihm bewegt bin, sondern daß dieser Genuß ein geistiges Verhalten ist, in dem mir das Werk als eine Einheit aufgeht, die alle Mannigfaltigkeit in ihm bedingt. Ich verstehe die Farben eines Bildes als in dieser Einheit notwendig gesetzt, ohne daß ich diese Notwendigkeit aussprechen könnte; ich hebe nur heraus, daß dieser notwendige Bezug da ist. Ich kann einer Musik folgen als einer strömenden Einheit, in der nichts willkürlich, sinnlos, zwecklos da ist. Ich verstehe darum

jede Modulation, die Gliederung, den Aufbau. Das Bewußtmachen und Analysieren solcher Bezüge steigert darum den Genuß, weil es nur die Wirkungsmomente des Kunstwerkes ins Licht hebt: wie das zu einander paßt, das Rot zum Grün steht, die Farbe zur Form, beide zum Thema, Weiterführung und Entwicklung des Thema usw. Alle diese Bezüge hat der Künstler auch besessen und zum Teil mit Bewußtsein hineingearbeitet.

Das wissenschaftliche Verstehen geht jetzt aber von hier in eine neue Sphäre des Verstehens über, in dem es den Stil eines Werkes erfaßt. Jetzt verstehe ich die einzelnen Züge, Merkmale, Eigenschaften eines Werkes als charakteristisch, d.h. als notwendigen Ausdruck eines bestimmten Sinnes. Es genügt also gar nicht, auf diese charakteristischen Züge aufmerksam zu machen, die das Werk von andern unterscheiden und neben andere stellen, sondern diese Züge sollen aus einer Einheit als notwendig verstanden werden. Es wird also gefordert, dieses einheitliche innere Leben zu erfassen und die Kunstform aus ihm aufzuklären, in der es sich offenbart.

Von allen Seiten schäle ich solche Stilbeziehungen, Einheiten, die eine Mannigfaltigkeit im Kunstwerk beherrschen, heraus, historische der Nation und Generation, typische, wie wir sie in unserm Vortrag behandelt haben, endlich sachliche, wie sie Lessing oder Hildebrandt aufgesucht hat. Nun ist aber festzuhalten: auch dieses Aufdecken der Stileinheiten im Kunstwerk dient der Entwicklung des Genusses. Es ist nicht nur ein Klassifizieren eines fertigen Eindruckes in irgendwelche wissenschaftliche Rubriken, sondern es offenbart neue Wirklichkeit in ihm, vertieft den Eindruck. Was bisher individuell schien, wird nun allgemein, damit ergibt sich aber wieder ein neuer Maßstab für das Individuelle. So wird der Eindruck entwickelt, nicht bloß als eine unveränderliche Gegebenheit erschöpft.

Endlich noch ein Letztes. Aus dem Gesagten geht hervor, daß jede künstlerische Erscheinung einer ganz verschiedenen Stilbetrachtung unterworfen werden kann. Jede solche Stilbetrachtung bedeutet eine Abstraktion aus dem einheitlichen Leben, die einen individuellen Rest übrigläßt. Es ergeben sich dann drei Fragen. Erstens, wie verhalten sich diese verschiedenen Gesetzlichkeiten in der Struktur des Mannigfaltigen zuein-

ander? Zweitens, läßt sich die Individualität restlos in solche Mehrheit von Gesetzlichkeiten zerlegen und drittens, wie verhält sich der Wert der Realisierung solcher Gesetzlichkeit zu dem Wert der Individualität?

Daß die Individualität des Werkes nicht gänzlich aufzulösen ist, wenn ich auch nie weiß, ob nicht der Restbestand doch noch wieder einer typischen Betrachtungsweise unterworfen werden kann, ergibt sich daraus, daß es letztlich aus einer Einheit der schaffenden Seele entstanden ist, also diese Einheit und ihr individuelles Gesetz enthält. Eine Vertiefung dieser Notwendigkeit ergibt sich nun aber gerade aus dem Nebeneinander jener Gesetzlichkeiten, die doch in der Einheit des Kunstwerkes zusammenbestehen. Was in der Analyse getrennt ist, wirkt im Kunstwerk geheimnisvoll zusammen und gerade in dem Ineinanderwirken jener verschiedenen Faktoren liegt ein spezifisch Individuelles. Damit ist nicht gesagt, daß die Individualität wesentlich nur auf diese Strukturierung jener verschiedenen Faktoren zueinander zurückzuführen ist, daß nicht noch eine ganz spezifische individuelle Gestaltung elementarer Natur dazu kommt, aber ein wichtiges Geheimnis der Individualität, das in gewissen Grenzen noch ausdrückbar ist, ist doch damit gesehen und es wird darauf ankommen, das Verhältnis dieser Faktoren, inwieweit es sachlich bedingt ist und wieweit es individuell ist, festzustellen. Die Sache liegt hier analog wie auf einem anderen Gebiet: bei dem Rhythmus. Alle rhythmischen Theorien, die bisher aufgestellt sind, gehen, soweit ich sehen kann, einseitig vor, indem sie sich immer nur auf einen Teilbestandteil des Lautkomplexes, der rhythmisch gestaltbar ist, konzentrieren. Die eine auf die musikalische Seite, Höhe und Tiefe, die andere auf die Akzentuierung, die dritte auf Kürze und Länge, auf die Klangfarbe der Vokale, auf die Assonanzen usw.[15]. Es ist kein Zweifel, daß die verschiedenen Künstler verschiedene dieser im Laut enthaltenen Momente für die Rhythmik bevorzugen. Aber ebenso gewiß ist, daß in jedem Gedicht alle diese Faktoren gleichzeitig enthalten sind und irgendwie mitschwingen müssen. Jeder Versuch darum, eine solche abstrakte rhythmische Anordnung herauszuheben, vermag niemals die Totalität des lebendigen rhythmischen Gebildes zu erfassen. Und ferner: die Individualität des Künstlers wird sich

gerade darin ausdrücken und das ganz eigentümlich Lebendige des Kunstwerkes liegt darin, wie diese abstrakt herauszuhebenden Reihungen aufeinander wirkend ganz verschiedene Möglichkeiten hervorbringen. Denn die rhythmischen Reihen gehen natürlich nicht unabhängig nebeneinander, sondern in der Weise, daß z. B. die Klangfarbe der Vokale die musikalischen Rhythmen unterstützt und der Rhythmus des Sinns durch den zeitlichen Rhythmus getragen und gesteigert wird – was jeweils genauer festzustellen ist – und das macht die Schönheit erst aus.

Das schwierigste Problem liegt nun nach dem allen in der Frage der Bewertung von typischem Stil einerseits und Individualität andererseits, in jener letzten Auseinandersetzung zwischen Allgemeinem und Individuellem, die wir überall wiederfinden. Das eine steht jedenfalls fest, daß die größten Künstler auch immer die reinsten Zeugen einer typischen Gesetzlichkeit sind. Und so zeigt sich hier noch einmal, daß jene Gesetzlichkeit nicht bloß eine Abstraktion ist, die die Theorie in das Leben hineinprojiziert zum Zweck ihrer Klassifikation, sondern die in der Tendenz des Lebens selber enthalten ist. Der Künstler *will* das Gesetz und er reinigt die zudrängende Fülle seiner individuellen Einfälle und Launen nach den Zielen solcher vollständigen Durchdringung und Gestaltung der Mannigfaltigkeit durch das lebendige Prinzip.

ÜBER DEN METAPHYSISCHEN SINN DER KUNST

1923

Das Wort „metaphysisch" ist in unsrer Kunstliteratur wieder Mode geworden und viele gebrauchen es — und mißbrauchen es wie das Pedal beim Klavierspiel, es soll in dem Ausdruck der einzelnen Erscheinungen den Untergrund und die Verbundenheit der ganzen Welttiefe aufklingen machen. Es steht da zusammen mit dem modernen „irgendwie", das auf die unsagbare Einheit sonst widersprechender Eigenschaften oder gegensätzlichen Lebens deutet und nichts anderes ist als das „je ne sais quoi" des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Ästhetik wird den klaren Sinn des hier Gemeinten herausarbeiten müssen, was dann vielleicht einen tieferen Blick in die Funktion der Kunst und eine ihrer stärksten Wirkungen mit sich brächte.

Die spekulative Philosophie hat von ihrem Beginn an diese metaphysische Offenbarung der Kunst darin gesehen, daß sie sonst Getrenntes in Einheit zeigt. Die Analyse des Schönen führte hier von der äußeren Form und ihrem „viel aus einem und in einem" zu immer tieferen Schichten solcher Harmonie, wie der von Freiheit und Notwendigkeit, Sinnlichkeit und Geist, Endlichem und Unendlichem. Ich zerlege die Totalwirkung eines Kunstwerks in eine Summe von Einzelwirkungen, dann ist doch gerade das Entscheidende die innere Zusammengehörigkeit dieser Einzelwirkungen. Fallen in der empirischen Welt die Seiten des Daseins beziehungslos auseinander, so sollte es der Sinn der Kunst sein, daß hier nicht bloß im schöpferischen Prozeß des Genies alle Trennungen in den Kräften des Menschen, wie Sinnlichkeit und Geistigkeit, aufgehoben sind, sondern daß vor seinen sehenden Augen auch da draußen die Trennungen verschwinden, und das Fremdeste noch zusammenklingt, um die Einheit des Lebens sichtbar zu machen. Von hier aus ließe sich die Geschichte der Kunst als die Entdeckung

immer neuer solcher Einheitsformen, und die Ästhetik als die systematische Darstellung der möglichen Einheitsformen entwickeln, wobei man nach der einen Seite in den letzten Bewußtseinsstellungen und den in ihnen gegründeten typischen Weltanschauungen enden würde – und dann unter Umständen die metaphysische Dualität das letzte Wort ist und alle Einheit mit einem fremden Erdenrest behaftet – auf der andern Seite in dem jeder Kunst selbst immanenten Stilgesetz und seiner metaphysischen Bedeutung. Von beiden Seiten aus, die auf das innigste verschränkt sind, wäre dann der Einheitssinn bis in die feinsten Nuancen der äußeren Form zu erfühlen[1].

Die gefährlichste Trennung und das schmerzvollste Problem unseres metaphysischen Daseins liegt in der *Individuation* alles Lebendigen, in diesem Zerfall in Raum und Zeit und den Gegensatz der Willen und Richtungen, der Dinge und Seelen auseinanderreißt und gegeneinanderführt. Unsere idealistischen Systeme fanden hier seit Leibniz die eine große positive Lösung, daß jede Monade doch das Ganze in sich birgt, nur von einem besonderen Stellungspunkt aus, wie sie denn auch in jedem Augenblick den ganzen Kreis von Vergangenheit und Zukunft gegenwärtig hat. Und die Kunst bekam von hieraus die Aufgabe, in dem einzelnen Werk das Universum zu zeigen, das ist ihre symbolische Funktion: das Genie sieht im Endlichen das Unendliche. Damit hatte die Individualität sich das Verhältnis zum All gesichert und den Charakter der bloßen Beschränkung überwunden. Aber die Frage ihrer leidvollsten Wirklichkeit, da wo sie Trennung, Einsamkeit und Widerstreit, grausamste *Dissonanz* ist, war doch damit noch gar nicht gesehen. In der Willensmetaphysik Schopenhauers kam das zum Ausdruck. Die Persönlichkeit als metaphysische Realität verschwand bei ihm, aber dafür erschienen Raum und Zeit als die großen Zerleger der ursprünglichen Einheit und die Dissonanz als das eigentliche Merkmal des Lebens. Doch wie er in der Ethik die positive Auflösung dieser Dissonanz nicht fand, so vermochte auch seine Ästhetik hier nicht zu helfen. In der Kontemplation des Genies ist zwar die Trennung von Subjekt und Objekt aufgehoben und damit schweigt der Wille, alle Relationen von Individuum zu Individuum verschwinden; wir sind in der Betrachtung von der Individualität erlöst. Und das-

selbe gilt auch für den Gegenstand der Betrachtung; auch er ist aus allen Verflechtungen mit andern Dingen herausgehoben und so von seiner Individualität befreit. Aber damit ist das Problem der Individuation doch nur negativ aufgelöst, ihr positiver Gehalt verloren und der Gegensatz der Individuen beseitigt, aber nicht „versöhnt". Und dem entspricht, daß diese Willensmetaphysik das Schöne schließlich doch nur in der Welt der Vorstellung findet und in dem ästhetischen Verhalten nur das Schweigen des egoistischen Willens statt positiver Überwindungen seiner Dissonanzen. Solche positiven Überwindungen der Entzweiung des Lebens waren die Grunderfahrungen, aus denen Hegel und Hölderlin von Schillers Ästhetik her die Kategorien ihrer neuen Metaphysik nahmen. Hegel entdeckte die Dialektik des Lebens, wo alles Dasein konkrete Einheit von Gegensätzen ist und jede Dissonanz nur Vorbereitung tieferer Einheit. Wo Leid und Trennung in die metaphysische Wirklichkeit selbst hineingenommen sind, um aus Entzweiung zur Versöhnung, aus Gegensatz zu Einheit zu führen und in der Schönheit solche Einheit und Versöhnung sichtbar wird. Und ebenso findet Hölderlin in dem *ἓν διαφέρον ἑαυτῷ* das Geheimnis des Schönen und offenbart in den Schlußworten des 'Hyperion' wie mit einem Lächeln unter Tränen das verborgene Wesen unsres Daseins: „Wie der Streit der Liebenden sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder." In der Sphäre der Gemütsbeziehungen zwischen den Menschen als Realität erlebbar — in der Ausdeutung des Ganzen der Welt aus solchem Erlebnis aber nur Symbol für letzte Erwartungen — ist doch hier die *Schönheit in dem Streit des Lebens selbst* entdeckt. Für die Ästhetik ergibt sich daraus die Aufgabe, auch im Kunstwerk jetzt einen solchen *dynamischen Gehalt* nachzuweisen, für den die *Dissonanz* einen neuen Sinn bekommt und *Spannung* und *Lösung* nicht bloß in der Entwicklung erscheinen, — auch hier neben den alten Schemata solcher Entwicklung ein neues, besonders wirksames, „alles Getrennte findet sich wieder" — sondern auch *in der scheinbar statischen Gegenwart des Kunstwerks als ein gleichzeitig und eins im andern Gegebenes* — „Versöhnung ist mitten im Streit." Das soll hier an einigen wenigen Beispielen gezeigt werden,

ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, nur um deutlich zu machen, wie die Form des Kunstwerks mit ihrer Bindung diesen Hintergrund von Einheit in der Trennung erfahren läßt, die Individuation überwindet, und um durch solches Verstehen eines *metaphysischen Sinns der Form* einen höchsten Genuß, den sie zu geben hat, zu vollem Bewußtsein zu steigern.

Gehen wir dafür von der *Malerei* aus, so hat man es zumeist als ihre große Armut empfunden, daß sie gezwungen sei, die Fülle der Erscheinungen, wie sie in der dreidimensionalen Raumwelt zerstreut ihr Eigenleben haben, auf die zweidimensionale Fläche zu bringen, und man hat die Entwicklung der Malerei geradezu so konstruiert, daß sie immer vollkommener werde, je mehr es ihr gelinge, durch die Beherrschung der perspektivischen Gesetze ihre Fläche zum Schein des Raums zu erweitern. Das war der Ausdruck des empiristischen Verstandes der letzten Jahrhunderte. In Wahrheit liegt die Sache doch gerade umgekehrt. Die Bindung in die Fläche ist die erste Form der Vergeistigung der Dinge und die Aufhebung ihrer Vereinzelung in einer unsagbaren, aber alles durchdringenden Einheit. Das hat schon Hegel gesehen, wenn auch von einem etwas anderen Gesichtspunkt aus (Werke X, 3 Seite 19 f.): „Die Malerei tilgt eine der drei Dimensionen, so daß sie die Fläche zum Element ihrer Darstellungen macht. Dies Vermindern der drei Dimensionen zur Ebene liegt in dem Prinzip des Innerlichwerdens, das sich am Räumlichen als Innerlichkeit nur dadurch hervortun kann, daß es die Totalität der Äußerlichkeit nicht bestehen läßt, sondern sie beschränkt." „Diese Abstraktion, weit entfernt eine bloß willkürliche Beschränkung oder menschliche Ungeschicklichkeit der Natur und ihren Produktionen gegenüber zu sein", ist gerade das Mittel, um statt der Nachbildung des bloß natürlichen, leiblichen Daseins ein Reproduzieren aus dem Geist zu setzen und so „die Selbständigkeit der wirklichen, räumlich vorhandenen Existenz aufzulösen." Wer in der Malerei sehen gelernt hat, wird diese Gewalt der Fläche durch alles hindurchfühlen, bald sichtbarer und gewissermaßen einseitiger und brutaler in den byzantinischen Mosaiken oder der frühgotischen Kunst oder bei den modernen Expressionisten, bald verborgener aber ebenso allmächtig in der großen deutschen oder italienischen Kunst der Renaissance.

Man erinnere sich nur an das schweigsame Nebeneinanderstehen der Figuren auf den Bildern der heiligen Konversationen und ihre innere Verbundenheit. Auch der einzelne Kopf noch bekommt durch die Einbettung seiner Teile in die Fläche eine durch nichts anderes so aussprechbare Verinnerlichung. Wie der Philosoph die Welt in die Form des Begriffs bringt, nicht aus Armut und Schwäche, sondern nur so ihren Zusammenhang erfassend, so bedeutet diese Reduktion der Welt auf die Fläche ihre „Formulierung", die ihre Einheit sehen läßt und ist das ganz elementare und entscheidende Stilmittel der Malerei. Für die monumentale Kunst ist nach dem Naturalismus des 19. Jahrhunderts diese Bedeutung der „Wand" und ihr Gesetz für die Figur zuerst wieder erkannt worden, sie gilt aber für *jedes* Bild. Diese Einordnung in das Gesetz der Fläche und die Notwendigkeit, die das Einzelne bindet, kann dann immer noch einen verschiedenen metaphysischen Sinn haben und dementsprechend zu verschiedenen Stilen führen, wie denn schon in der Polarität von Einheit und Mannigfaltigkeit gegensätzliche Möglichkeiten liegen, — aber in jedem Fall ist doch die Bindung in die Fläche das im Wesen der Malerei selbst gelegene Stilprinzip. Sie wird aber nicht berührt von den Stilgegensätzen, die Wölfflin nachgewiesen hat, die umgekehrt erst von hier aus ihre Erklärung gewinnen, und wo die „Bindung in die Tiefe" doch immer die Fläche voraussetzt, wenn sie künstlerisch ist. Die Überschneidungen in der Fläche verweben die Phänomene, das Fernste steht hier doch unmittelbar neben dem Nächsten, rührt mit seiner Form und Farbe an Form und Farbe des andern und sucht seine Harmonie. Auch wo die Perspektive die Dinge scheinbar auseinanderlegt, arbeitet sie in der großen Kunst doch immer so, daß die perspektivischen Linien zugleich die Fläche harmonisch teilen, ihrer Proportionalität dienen und sie so, statt sie aufzuheben, gerade *betonen*. Die fremdesten Dinge, Himmel und Erde, Baum und Blume, Mensch und Stein, sie haben hier ihre Scheidung verloren, gehören zusammen in die Einheit des Farben- und Formgefüges, das die Fläche, der „Hintergrund" zusammenhält. Es gibt hier nichts, das gleichgültig gegen einander wäre oder sich trennen könnte. Hat die Farbe und das Licht auch noch ihre eigene Bindung, Gegensatz und Versöhnung, eine Theodicee, die jedem

Ton, auch dem Schwarz noch eine harmonische Bedeutung gibt, so ist doch auch für sie die Gewalt der Fläche der letzte elementare Grund, in dem alles verschmilzt und dem nichts entrinnt. Es ist nur ein weiterer Schritt, wenn die mittelalterliche Malerei oder jetzt der Futurismus versucht, *auch die Zeit* durch die Fläche zu überwinden, auch das Zeitgetrennte noch in ihrer Einheit zusammenbringen, die gegensätzlichen Farben des Daseins so in den einen Teppich des Lebens zu weben, daß die Mystik seines empirisch unbegreiflich feindlichen, dissonierenden Gehaltes, Furcht und Hoffnung, Glück und Unglück, Sommer und Winter, Haß und Liebe, Seligkeit, Grauen und Groteske, Gewesenes, das nie ganz verschwindet und Kommendes, das doch immer schon da ist, in der Einheit und Harmonie der Fläche zum Sichtbaren, schmerzlich-süßen Ausdruck kommt, so daß uns aus diesem magischen Tuch oder Blatt alle Geheimnisse des Lebens auf einmal anzusehen scheinen.

In der *Plastik* übernimmt die unsichtbare Begrenzung des Blocks und die elementare Gewalt seiner Schwere diese Durchwirkung der Erscheinung mit einer inneren Einheit, die alle Teile bindet und jenes „irgendwie" von Metaphysischem aus ihr sehen läßt. Auch hier war mit dem Verlust der reinen künstlerischen Empfindung die Aufgabe der Illusion erschienen, die virtuosenhaft versucht, die Bewegung vom Stein zu befreien. Die moderne Kunst hat aber wieder begriffen, daß die Lage gerade umgekehrt ist. Alle Wirkung großer Plastik, von der ägyptischen angefangen bis zu Michelangelo und bis zu Maillol oder Lehmbruck, ergibt sich aus der Gebundenheit der Lebensformen innerhalb der Gewalt des Blocks, die eben der Ausdruck des metaphysischen Gesetzes unsrer Existenz ist, das keinen entrinnen läßt und das auch den sich dagegen Erhebenden noch bestimmt. Das macht die fahrigen Arme und Hände künstlerisch so schwer zu bewältigen und gibt ihnen fast immer etwas Zufälliges, so daß uns der Torso meist lieber ist, was sonst ganz unverständlich wäre; das läßt die gespreizten Beine, wie beim David Michelangelos, häßlich erscheinen, nicht weil „das Auge" keine Löcher sehen mag, sondern weil solche Zufälligkeit und Willkür der Bindung von innen her widerspricht. Das Auge sucht hier nicht die gebundene Form, weil es sie leichter aufzufassen vermag, sondern es steht hier wie überall

im Dienst eines Willens, der die gebundene Form verlangt, weil sie etwas *bedeutet* und eben der elementare symbolische Ausdruck für ein Grundgesetz unsrer Existenz ist. Dieses Umfaßtsein von einem überlegenen Ganzen, innerhalb dessen jede Eigenbewegung vor sich geht, und die entsprechend den Mitteln der Plastik hier gleichsam noch elementarer und übermächtiger auf das Individuum drückt, gibt der Schönheit der Plastiken jenen wehmütigen Zug, der aus Resignation in ein Schicksal stammt. Auch hier, um es noch einmal zu betonen, liegt in der Polarität von Bindung und Individualität aber die Möglichkeit einer entgegengesetzten Kräfterichtung, die zu entgegengesetzten Stilen führt.

Am deutlichsten wird das hier Gemeinte vielleicht nun in der *Musik:* ihrer Vereinheitlichung der Mehrheit des Ausdrucks in der einen Harmonie. Hier liegt der innerste Sinn der Polyphonie. Am stärksten fühlen wir dieses Ineinander des Auseinander, die Verschmelzung der Individualitäten, ohne daß sie sich dabei aufgeben, wo wir selbst singen und unsre Stimme sich dem größeren Ganzen der Harmonie einfügt. Hier ist die Gemütserfahrung einer höheren Einheit, Schmerz der Trennung von ihr und tiefe Befriedigung des Wiederzusammenstimmens, die Realität eines Gemeinschaftsgrundes unsres Lebens, aus dem sich der Einzelne mit seinem Ausdruck immer nur scheinbar trennen kann, unmittelbar gegenwärtig. Es gibt etwas, das über uns hinaus reicht, Zusammenhänge, in denen wir nur eine Stimme sind, und in Sehnsucht wie in den Gefühlen voller Erfüllung drückt sich diese Verbundenheit aus.

Es ist dann nur eine Steigerung, *auch die inhaltliche Dissonanz,* die gegensätzlichen Gemütsgehalte zur Einheit der Polyphonie zu verweben, wie es in der Oper, den Symphonien oder den großen Doppelfugen Bachs geschieht. Es gibt im musikalischen Drama keinen höheren Augenblick, als wenn die Mannigfaltigkeit des Lebens der verschiedenen Personen, ja ihre innerste Gegensätzlichkeit sich in dem harmonischen Zusammengesang findet, wo dann dieses gemischte, zweideutige, grausame Leben sich „irgendwie" doch harmonisch erweist und alles Auseinander und Gegeneinander doch innerhalb einer Einheit sich bewegt, die diesem Leben nicht fremd ist, sondern jede dieser Stimmen braucht, um dazusein, und wo auch der

fremdeste Ton nur dazu dient, immer tiefere Bezüge zu der Einheit hören zu lassen. Im ersten Akt des 'Fidelio' singen Marcelline und ihr Liebhaber Jaquino, Vater Rocco und Leonore ihr kanonisches Quartett: Marcelline „Mir ist so wunderbar — ich werde glücklich sein", Leonore „Wie groß ist die Gefahr — o namenlose Pein", Rocco „Sie liebt ihn, es ist klar — ja Mädchen, er wird dein" und schließlich Jaquino „Mir sträubt sich schon das Haar — mir fällt kein Mittel ein". Die totale Gegensätzlichkeit dieser Gemütsbewegungen geht doch in der vollkommensten Harmonie zusammen, die nur aus dieser in ihr zusammengepreßten Gegensätzlichkeit eine Spannung erhält, die süß und schmerzlich ist, „Versöhnung ist mitten im Streit". In den Terzetten und Quartetten des Finale erscheint dann dasselbe Phänomen, das in dem Kanon vor allem durch das Wort entsteht, gesteigert und musikalisch entwickelter: Leonore „Ich trotze seiner Wut", Florestan „Vor Freude starrt mein Blut", Pizarro „Welch unerhörter Mut", Rocco „Mir starrt vor Angst mein Blut". Rache und Liebesverzweiflung, höchste Enttäuschung, Wonne der Erkennung und Angst, sie klingen über alles Verstehen hinaus harmonisch zusammen. Oder um noch ein anderes Beispiel zu geben: in dem großen Quartett des dritten Aktes im Rigoletto' lockt im Hause der Herzog: „Holdes Mädchen, sieh mein Leiden", und die Tänzerin dagegen: „Ha, ha, ha, ja ich muß lachen", während vor dem Hause die betrogene Gilda singt: „Armes Herz, du darfst nicht brechen" und der rachesuchende Rigoletto ihm den Tod verspricht: „Er wird keine mehr betören" — alles in Einem, eine Konzentration der Gegensätze, die höchste Spannung und doch Harmonie ist. Die Mozartschen Opern nehmen überall aus diesem eigensten Mittel der Musik den metaphysischen Zauber, der in ihnen lebt, die Magie der Bezüge, die nur die Musik so vollständig überzeugend sichtbar machen kann. Man könnte auch hier sagen: die arme Musik ist dem wahren Gegeneinander des Lebens nicht gewachsen, sie muß immer harmonisch sein, und auch hier wird man den Versuch machen, dieser Harmonie möglichst aus dem Wege zu gehen, um möglichst realistisch, „wirklich" zu sein. Aber der Gegensatz wird dadurch nicht stärker, sondern im Gegenteil schwächer, denn es ist auch hier so, daß grade umgekehrt die Harmonie das Maß ist, an

dem erst die Fremdheit und Trennung sichtbar wird, und alle Dissonanzen sind doch immer schon von vornherein aus der Harmonie geboren und werden wieder in sie zurückgezwungen. Darum denn auch die moderne Oper wieder musikalischer wird und an die Stelle der Illusionswirkung eine Gestaltung aus dem Element der Musik sucht. Wie in der Malerei die Fläche, in der Plastik der Block, so ist hier die Harmonie die elementare Form, innerhalb deren alle übrigen Formen erst ihr Dasein haben und aus der sie sich bestimmen. Umgekehrt entsteht doch alle Spannung und Spannweite im musikalischen Werk erst durch die Kraft der Dissonanz und der Gegensätzlichkeit, die innerhalb der Harmonie erreicht wird. Und jede neue Dissonanz und Lösung, die ein Künstler findet und deren Zahl innerhalb seines Gesamtwerks schließlich doch nur eine beschränkte ist und die *seinen Stil* charakterisiert, bedeutet nichts anderes als einen solchen Bezug des Lebens, den er erfühlt hat. Wenn eine moderne Bewegung in der Musik die Stimmen wieder gegenüber dem Klang verselbständigen will und von der Zweiseitigkeit der musikalischen Wirklichkeit, der Tonwelt auf der einen Seite als einem objektiven Ganzen, in dem der Einzelne sich bewegt, und dem thematischen Ausdruck des einsamen Subjektes und seiner Kraftlinie auf der andern Seite, diese letztere bevorzugt, um wieder einen ursprünglichen Einsatz zu finden und an die Stelle des Massenklangs das durchsichtige Nebeneinander distanzierter Stimmen setzt, so widerspricht das zunächst dem oben Gesagten nicht. Erst wenn die Stufenharmonik vollständig fallen gelassen würde, müßten neue Bezüge zwischen den Stimmindividuen gefunden werden, um ihre metaphysische Verbundenheit auszudrücken. Erpf (Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik 1922, dem Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge 1923 sich anschließt) sucht diese Gemeinsamkeit der individuellen Stimmen in der geistigen Einheit des melodischen Motivs und ihre Eigenart nur in dem Unterschied von Lage und Klangfarbe. Solche radikale Verarmung hat sicher eine sehr interessante experimentelle Bedeutung, wird aber das einmal gefundene „Wesen" der Musik nicht beseitigen und hält sich jedenfalls auch innerhalb der hier behaupteten Spannungseinheit von Individuum und Gemeinschaft, nur mit anderem Mittel.

Es war Wagners Griff, daß er mit Bewußtsein auch die *Einheit der zeitlichen Trennung* in der Musik hören lassen wollte, das Ineinander auch des vergangenen und kommenden Lebens in der konkreten Gegenwart. In dem Durchtönen der Motive, gewesener und geahnter, in der Einheit der Harmonie, ist die Lebenstiefe des konkreten Zusammenhangs unsres Daseins in jedem erfüllten Augenblick gegenwärtig, diese mystische Zeiteinheit unsrer Existenz, wo jede Gegenwart „schwanger ist mit der Zukunft" und alle Vergangenheit in ihr „aufgehoben", im tiefsten Sinne alles zugleich. In der großartigsten Weise hat doch schon Bach so mit dem Mittel der Musik gearbeitet. In seinen Kantaten wird immer wieder die letzte Dissonanz unsres menschlichen Seins, dieses zugleich verloren Sein und sich doch geborgen Wissen, die absolute Spannung des religiösen Menschen musikalisch verwirklicht. In „O Ewigkeit du Donnerwort" singen Furcht und Hoffnung ihr Duett: „Ich weiß vor großer Traurigkeit nicht, wo ich mich hinwende" und zugleich doch „Herr, ich warte auf dein Heil". Oder in dem späteren Duett, wo die Hoffnung immer den Gegenvers zu der Zeile der Furcht gibt, nicht nacheinander, sondern zugleich, und so die Angst doch immer schon die Erlösung in sich weiß. Noch tiefer aber erscheint das im Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", wo der alte Bund sagt: „Mensch, du mußt sterben", das neue Evangelium: „Ja, komm Herr Jesus, komm" und die stille Ergebung und Glaubenszuversicht: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt". Spitta schreibt in seiner Biographie Bachs (Bd. I, 456) dazu: „Alttestamentlicher Schrecken, evangelische Tröstung, Erhebung zu kirchlicher Gemeinschaft, verzückte Hoffnung auf unsägliche Herrlichkeit, das ergreifende Bild menschlicher Hinfälligkeit, über welche dennoch der Geist triumphiert, und als Kern in diesem unstet schillernden Farbenmeer ein fest und einfach gefügter Organismus. Wer es vermag, alle diese verschiedenen Elemente zusammenfassend zu empfinden, der wird in seinem Innern Unerhörtes erleben." Das Entscheidende dabei ist doch — worauf aber auch Spitta schon hinweist —, daß die Gegensätze, hier von gesetzhafter und evangelischer Anschauung vom Tode, nicht als dramatischer Konflikt zweier Mächte erscheinen, wo dann die eine überwunden würde, sondern sie stehen bis zuletzt nebenein-

ander, *das geschichtliche Nacheinander ist zu innerst ein Ineinander*, das religiöse Wesen ist die Spannung von einem zum andern und zugleich ihre Aufhebung, hegelsch geredet „die Rose im Kreuz der Gegenwart".

Am schwierigsten ist ein solches Element der Form in der *Dichtung* nachzuweisen. Schiller hat in seinem Vorwort zur 'Braut von Messina' der Illusionstechnik das poetische Element gegenübergestellt, in dem alles nur Symbol eines Wirklichen ist, das Metrum nicht bloß willkürliche poetische Freiheit, sondern aus dem Wesen aller Poesie kommend, die hinter den Erscheinungen den „Geist des Alls" ergreift und in einer körperlichen Form bindet, um so wahrer zu sein als alle Wirklichkeit. Und in seinem 'Tell' hat er eine Symphonie hingestellt, wo — André Jolles hat kürzlich in seinem anregenden Büchlein über Schiller und die Gemeinschaftsbühne wieder auf dieses Wunder hingewiesen — das ganze realistische Geschehen so unerhört verschiedener Art wie das des ersten und zweiten oder vierten Aktes in einer Form zusammengehalten wird, die fast bis auf den Vers (751, 714 und 741) ausgezählt und ausgewogen ist und durch die ganze Fülle des Lebens mit allen seinen Gegensätzen so sicher und still hindurchgeht, wie ein Regenbogen die windbewegte Luft durchzieht. Bei allem Tempo der Handlung, das von Szene zu Szene fortreißt, ist doch jeder Teil in fehlerlosem Verhältnis zum Ganzen. Eine ähnliche, den Gehalt einer Welt mit Himmel und Hölle in das Ganze einordnende Gewalt haben die Terzinen Dantes.

Aber damit ist doch das, was uns hier vor allem beschäftigt, die innere Aufhebung der Trennung des Lebens in der Einheit und die daraus entstehende Spannung noch nicht von dem Leben selbst her erreicht. Dieses Ineinssehen des getrennten Lebens liegt hier im *Gleichnis* vor. Novalis bezeichnet es einmal als das Wesen aller Poesie, daß sie alles mit allem vergleicht. In dieser schrankenlosen Bildersprache liege die Wahrheit, daß alles eins und eins alles sei. Man hat die Metapher als Synthese von Innerem und Äußerem, als den notwendigen Ausdruck unsres geistleiblichen Wesens verstanden, aber ihr tieferer Sinn liegt noch da, wo ich nicht bloß anthropozentrisch mit ihr verlebendige, sondern *ein Leben durch das andere interpretiere, tiefer noch: getrenntes Leben in Eins sehen*, so daß hinter den

Linien des einen die des andern sozusagen durchschimmern, sie bald decken, bald überschneiden, aber im Zentrum identisch sind. Aus diesem Identitätssehen ist die primitive magische Metapher entstanden, der Zauber, der in dem einen den andern vernichtet oder gewinnt, in diesem Ineinssehen des verschiedenen, ja gegensätzlichen Lebens haben schließlich aber auch noch alle Lyrik und Epik, Tragödie und Komödie das Mittel ihrer tiefsten Wirkung. Und auch hier wird die Trennung in der Zeit überwunden; ich erinnere, weil es mir gerade begegnet, an Liliencrons Gedicht 'Krieg und Friede': wer hier nur den Gegensatz und die Ablösung des einen Bildes durch das andere sieht, erfaßt seine eigenste Wirkung nicht, die gerade daraus entsteht, daß das eine Bild auf dem Hintergrunde des anderen erscheint, und erst dieses ihr Ineinander sagt uns, was das Leben ist. Aber das kann hier nicht mehr nachgewiesen werden. Nur auf die Funktion des Reims in diesem Sinn will ich noch hindeuten. Das Geheimnis, das er birgt und warum er mehr ist als Spielerei und äußerer Klingklang, ist diese Wiederkehr des Lebens zu sich selbst, das Trennung ist und doch wieder identisch. In dieser „Versöhnung im Streit" liegt auch *seine* eigentliche Schönheit.

DIE MEHRSEITIGE FUNKTION DER KUNST[1]

1924

Unter den Faktoren, die den Stil einer Kunst, d.h. die gesetzliche Gestalt der künstlerischen Erscheinung, bestimmen, ist der entscheidendste wohl ihre jeweilige Funktion. Hier ist der Nerv des Kunstwerks, das was es letztlich will, und aus ihm wird sich vor allem der Sinn seiner Formen ergeben. Die Kunstkritik hat immer etwas davon gewußt, daß diese Funktion eine mehrseitige ist und hat mit entsprechenden Begriffen gearbeitet. Die ästhetische Wissenschaft aber und vor allem die Kunstgeschichte jeder Art geht zumeist noch von der Voraussetzung aus, daß die Funktion der Kunst nur eine und immer dieselbe sei, und von daher kommt eine eigentümliche Unschärfe in alle ihre Aussagen. Erst wenn man den Gedanken von der Mehrseitigkeit der Kunstfunktion, oder anders ausgedrückt von der mehrfachen „Wurzel" der Kunst überall durchführt, bekommt man nicht nur jedem künstlerischen Gebilde gegenüber eine neue „unmittelbare Sicherheit der Anschauung", auch die ästhetischen Theorien und Kategorien gewinnen zu einem großen Teil von hier aus erst ihren bestimmten Ort, die verwachsenen geschichtlichen Gesamtphänomene werden in ihrer Schichtung durchschaubarer, und auch das schwierigste Problem der Kunstgeschichte, der Stilwandel, wird einen Schritt weiter erhellt, indem er aus dem Wandel der künstlerischen Funktion begriffen wird.

Die Einsicht, daß die Kunst mehr als eine „Quelle" oder „Wurzel" hat, daß ihr eine Mannigfaltigkeit von „Trieben" oder „Motiven" zugrunde liegt, ist von verschiedenen Seiten aus angebahnt worden. Die Ästhetik der Herbartianer hatte *ein* Moment des Ästhetischen, die Schönheit der reinen Formen und ihre anschauliche Erfassung in Verhältnisgefühlen einseitig, aber mit dem Verdienst voller Klarheit herausgehoben. In Reaktion dagegen hatten dann Lotze und andere die

Einfühlung geltend gemacht, die auch diese reinen Verhältnisse symbolisch als Ausdruck von Kräften zu verstehen suchte. Stand hier zunächst Theorie gegen Theorie, so mußte doch bald deutlich werden, daß es sich nicht bloß um verschiedene Deutungmöglichkeiten einer einfachen Wirklichkeit handelte, sondern um zwei in der Wurzel getrennte Grunderfahrungen, letzte gegensätzliche Kunstwillen. Karl Köstlin in seiner Arbeit über den Schönheitsbegriff sieht denn auch schon, daß es augenscheinlich „zweierlei Schönheit" gibt, solche die durch Lebens- und Seelenausdruck und solche die nur durch Regelmäßigkeit und Harmonie gefällt. Es ist nun äußerst belehrend zu verfolgen, wie Fr. Th. Vischer, voll echten ästhetischen Spürsinns und doch durch seine konstruktiv-systematische Herkunft gebunden, in der Kritik seiner Ästhetik und dann noch einmal in der Abhandlung über das Symbol mit dem Versuch ringt, diese Duplizität des Schönen loszuwerden und die sinnliche Harmonie als Ausdrucksform zu verstehen. „Soll die Ästhetik aus Einem Prinzip aufgebaut werden oder aus zweien? Wir können sie benennen Harmonik und Mimik."[2] Und ein andermal schreibt er: „in der beseelenden und in der beseelt entgegenkommenden Symbolik vereint mit der Harmonie muß es liegen, aber das Wie!"[3] Es war nicht wegzubringen, daß das Wohlgefallen am Ausdruck jedes Lebens den besonderen Fall des harmonischen Ausdrucks nicht erklärt, ganz abgesehen davon, daß es unmöglich ist, gewisse Regelmäßigkeiten, Symmetrien und Proportionalitäten in diesem Sinn als Ausdruck zu interpretieren. So greift Vischer zu dem anderen Ausweg, die Harmonie des Kunstwerks als „symbolisch" für die Harmonie des Weltalls zu nehmen, die der Künstler auf seine Weise offenbar macht. Aber dann setzt solches Symbolischnehmen die Wertung der Harmonie immer schon voraus, und es ist doch auch wieder wurzelhaft verschieden von dem einfühlenden Verständnis einer Erscheinung aus der freien Bewegung der sich ausdrückenden Seele. An wenigen Stellen in der Geschichte der Ästhetik wird so deutlich wie hier, daß eine Lösung aus solcher Wirrnis erst durch die Einsicht kommt, es handele sich hier eben um ganz verschiedene Grunderfahrungen, und die Einheit liege nicht am Anfang, sondern am Ende. Worringers Buch 'Abstraktion und Einfühlung' hat

diese Mehrseitigkeit der Kunst und damit ihrer „Schönheiten" dann in aller Klarheit herausgearbeitet. Hinter der gefährlich modernen Fassade der so anregenden Schrift steckt im Grunde nichts anders als jene alte Doppelheit der formalistischen Ästhetik und der Einfühlungsästhetik, Herbart und Lotze, die hier als Abstraktionsdrang und Einfühlungsdrang gegenübergestellt werden, so fremdartig — von Riegl aus — die formalistische Ästhetik der Abstraktion auch konstruiert wird. „Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind zwei Gegensätze, die sich im Prinzip ausschließen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar." [4] Daß Worringer sich mit diesen beiden Funktionen begnügt und einen dritten Urtrieb der Kunst, das Eindringen in die Wirklichkeit, nicht anerkennt, kommt wohl daher, daß er den augenblicklichen und historisch bedingten Gegensatz des Expressionismus gegen die Wirklichkeitskunst mitmacht und ihn darum als „Nachahmungstrieb", der zwar zu allen Zeiten geherrscht hat, aber dessen Geschichte nur eine Geschichte der manuellen Geschicklichkeit ohne ästhetische Bedeutung sei, bekämpft. „Man erinnere sich nur, wie z. B. in Ägypten Nachahmungstrieb und Kunsttrieb gleichzeitig aber getrennt nebeneinander gingen. Während die sogenannte 'Volkskunst' mit verblüffendem Realismus jene bekannten Statuen wie den Schreiber und den Dorfschulzen schuf, zeigte die eigentliche, fälschlich Hofkunst genannte Kunst einen strengen Stil, der jedem Realismus aus dem Wege ging." „Die eigentliche Kunst hat jederzeit ein tiefes psychisches Bedürfnis befriedigt, nicht aber den reinen Nachahmungstrieb, die spielerische Freude an der Nachformung des Naturbildes." [5] Ganz ähnlich hat A. Jolles in seinen „Ausgelösten Klängen", wo er dem Expressionismus die rhythmisch-architektonische Kunst gegenüberstellt, den Naturalismus als unkünstlerische Illusion und Produkt eines „niederen Triebes" abgewiesen [6].
Die Ausdeutung jenes Gegensatzes bei Worringer aus dem Erlösungswillen und die Konstruktion jener „psychischen Bedürfnisse" stammt aus einem ganz anderen Einsatz, der von Schopenhauer und Wagner zu Nietzsche führt. Der tiefe Blick

Schopenhauers hatte den übrigen Künsten, die die Objektivität des Willens in den Ideen mittelbar darstellen, die Musik als seinen unmittelbaren Ausdruck gegenübergestellt. Nietzsche sah später darin die wichtigste Erkenntnis aller Ästhetik, mit der sie eigentlich erst beginne[7]. „Im Gegensatz zu allen denen, welche beflissen sind, die Künste aus einem einzigen Prinzip als dem notwendigen Lebensquell jedes Kunstwerks abzuleiten", erkannte er „zwei in ihrem tiefsten Wesen und ihren höchsten Zielen verschiedene Kunstwelten". Von Schopenhauer aus hatte dann Wagner in seinem „Beethoven" festgestellt, daß die Musik „nach ganz anderen ästhetischen Prinzipien als alle bildenden Künste und überhaupt nicht nach der Kategorie der Schönheit zu bemessen sei; obgleich eine irrige Ästhetik von jenem in der bildnerischen Welt geltenden Begriff der Schönheit aus sich gewöhnt habe, von der Musik eine ähnliche Wirkung wie von den Werken der bildenden Künste zu fordern, nämlich die Erregung des Wohlgefallens an schönen Formen". Diesen Gegensatz hatte Nietzsche dann in seiner „Geburt der Tragödie", dieser nach Schillers großer Abhandlung inhaltsvollsten und produktivsten Schrift unserer ästhetischen Literatur, zu der Duplizität des Apollinischen und Dionysischen vertieft. Er sah hier einen „ungeheuren" Gegensatz nach Ursprung und Ziel, einen Gegensatz zweier Triebe, die nebeneinander hergehen, meist in offenem Zwiespalt miteinander sich gegenseitig zu neuen Geburten reizen, und „den das gemeinsame Wort Kunst nur scheinbar überbrückt"[8]. Er erläutert die beiden Triebe durch den Gegensatz der natürlichen Kunstzustände von Traum und Rausch, dort der Genuß an dem schönen Schein einer Bilderwelt, hier die wonnevolle Verzückung beim Durchbrechen des principium individuationis. Hatte auch die apollinische Kunst eine Musik gekannt, so doch nur als Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde, dorische Architektur in Tönen; erst der dionysische Zustand bringt das, was die Musik überhaupt ausmacht. So werden bildende Kunst und Musik auf die beiden Triebe verteilt und die Poesie in der Gestalt von Lyrik und Drama wird als Vereinigung jener beiden begriffen, derart, daß ihre Traumgestalten nun „symbolisch" den dionysischen Zustand, d.h. die Einheit mit dem innersten Grunde

der Welt ausdrücken. Der Kampf jener zwei feindlichen Prinzipien läßt für ihn die ältere hellenische Geschichte der Kunst in vier große Stufen zerfallen, wo je eines regiert, bis sich in der fünften die attische Tragödie und der dramatische Dithyrambus als das gemeinsame Ziel beider Triebe entwickelt. Von hieraus versteht er den Unterschied der Epik Homers, als der Bilderwelt angehörig, zu der Lyrik eines Archilochos als einer aus dem Einheitszustand erwachsenen Gleichniswelt „mit ganz anderer Färbung, Kausalität und Schnelligkeit", wo die Bilder des Lyrikers nur verschiedene Objektivationen seiner selbst, des metaphysischen Subjektes in ihm sind. Von hier aus versteht er das Drama als die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse, dadurch wie durch eine Kluft vom Epos abgeschieden, und versteht er den durchgreifenden Stilgegensatz der dionysischen Lyrik des Chors und der apollinischen Traumwelt der Szene „als völlig gesonderte Sphären des Ausdrucks". Auch das Verhältnis der Kunst zur Dissonanz des Lebens wird von hieraus doppelt: wo die Kunst wie „gemeinhin" nach der einzigen Kategorie des Scheins und der Schönheit begriffen wird, ist die tragische Freude an der Vernichtung des Individuums nicht abzuleiten; die Schönheit siegt über das Leid dadurch, daß sie es weglügt.

In dieser Analyse ist das symbolische Motiv von dem der Objektivation, d. h. des unmittelbaren Ausdrucks um des Ausdrucks willen, noch nicht reinlich geschieden, ähnlich wie bei uns jetzt das Wort Expressionismus beide Richtungen decken muß. Der Naturalismus wird zwar als dritte Illusionsstufe anerkannt – die Periode des großen Drama wird durch eine Kunst abgelöst, in der „die mächtige Naturwahrheit und Imitationskraft des Künstlers den Sieg der Erscheinung über das Allgemeine bedeutet", aber das wird doch vor allem als Verfall genommen, herbeigeführt durch die theoretische Haltung einer alexandrinischen Kultur.

Einen letzten Einsatz für die Theorie der Mehrseitigkeit der künstlerischen Funktion hat schließlich Dilthey von der Ethnographie her gesehen[9]. „Die einzelnen Künste scheinen aus drei ganz verschiedenen Wurzeln zu entspringen. Die einen wollen das von der Natur Hervorgebrachte oder den menschlichen Zwecken Diensame verschönern oder bedeutungsvoll ge-

stalten." Das reicht von jedem Schmuck bis zur Architektur. „Hiervon ist eine andere Wurzel der Kunst ganz getrennt. Es ist ein unwiderstehlicher Trieb im Menschen nachzuahmen." Dilthey nennt als die „nachahmenden" Künste Malerei, Skulptur, aber auch Epos und Drama. „Eine dritte gesonderte Wurzel der Künste liegt in dem Drang, den Affekt im Ausdruck zu entladen und mitzuteilen. So entstehen Tanz, Lyrik und Musik. Hiernach entspringen die Künste aus geschiedenen tiefen und starken Motiven, die dann ihr besonderes Wachstum bedingen. Wenige und dürftige Gesetze haben sie miteinander gemein." Leider hat Dilthey diesem Einfall, der hier aus einer seiner sonstigen Forschungsrichtung peripheren Gegend kam, keine Folge gegeben. Der selbständige Einsatz des symbolischen Willens ist nicht gesehen. Die Maske, dieses ursprüngliche Mittel des Expressionismus, wird von dem Ziel der Verschönerung aus verstanden. Die Rückführung der Wirklichkeitskunst auf die Nachahmung und die Behauptung der Malerei, Skulptur, des Epos und Drama als nachahmende Künste ist so unmöglich. Vor allem aber wird durch diesen ethnographischen Einsatz von den „Trieben" her verkannt, daß diese verschiedenen Motive zwar zu den einzelnen Künsten in besonderem Verhältnis stehen, aber auch wieder unabhängig von ihnen sind, wie umgekehrt jede dieser Künste Mittel für jedes dieser Motive werden kann.

Dann aber wird erst die ganze Tragweite dieser Einsicht von der mehrfachen Wurzel der Kunst sichtbar, daß es sich hier um letzte verschiedene Grundhaltungen handelt, in denen der Mensch sich künstlerisch auslebt und denen jede Kunst dienstbar gemacht werden kann. In der Geschichte der Künste wechseln diese Funktionen ab und durchdringen jedesmal das ganze Kunstsystem, wie in der Geschichte der Musik jeweilig ein Instrument die Führung hat und die andern Instrumente sich wohl oder übel seinem Klangcharakter anpassen. In jeder dieser Funktionen ist eine eigene Reihe von Kategorien, eine eigene Ästhetik und Schönheit begründet. Wie sie dann doch zu einzelnen Künsten in besonderer Beziehung stehen, übernehmen diese wohl die Führung und bestimmen die andern Künste nach ihren eigentümlichen Gesetzen, die Malerei die Dichtung, die Musik die Plastik und Architektur. Der klassische Moment

einer Kunst wird sich immer da ergeben, wo sie ihrer eigensten Funktion dienen darf. Aber immer wieder brechen von den andern Einsätzen her fremde Formwillen in sie ein, erneuern und bereichern ihr Leben, wenn sie ihre reine Gestalt vielleicht auch vergewaltigen — der schöpferische Mensch allein weiß, was an der Tageszeit ist, mag es auch nicht klassisch sein.
Eine systematische Darstellung würde nun von dem Begriff der Funktion der Kunst im allgemeinen ausgehen müssen, um dann ihre volle Verzweigung und die daraus sich ergebende Formmannigfaltigkeit zu entwickeln. An dieser Stelle muß die einfache Angabe der grundlegenden, alle andern überdauernden Urtriebe der künstlerischen Produktion genügen. Der Überblick über die Entwicklung der Theorie ließ ja schon vor allem vier solcher Grundfunktionen erkennen. Ich nenne sie die Funktion des Ausdrucks, des Wirklichkeitswillens, der Schönheit und der symbolischen Bedeutsamkeit. Wo immer Kunst entsteht, sind sie alle vier sofort am Werk. Ich sah in den Uffizien Bilder aus dem 13. Jahrhundert so realistisch wie irgendein Velasquez oder Franz Hals. Von dem Nebeneinander der Stile in Ägypten sprach ja auch Worringer. Ursprünglich völlig fremd zueinander stehen diese verschiedenen Grundrichtungen, es ist nicht zu sagen, welche Beziehung zunächst wenigstens bestehen soll zwischen der Aufgabe, die Wirklichkeit möglichst objektiv zu erfassen oder der „zu sagen, was ich leide", oder zwischen der Vollendung dieser Welt in Schönheit und der Darstellung eines Unsichtbaren in dem Symbol einer endlichen Erscheinung. Bei den primitiven Völkern finden wir Darstellungen, die nichts sein wollen als Erfassung dessen, was ist, im Bilde; wir finden den ornamentalen Schmuck, der die Fläche gliedert, rein um der rhythmisch-harmonischen Schönheit willen; wir finden Gesang, in dem das erfüllte Herz sich mitteilend erleichtert; und wir finden symbolische Gebilde, einen Stein auf dem Felde, ein Schnitzwerk, die die Gegenwart des Unsichtbaren bedeuten. Die Kunst der Kinder kann einem überall die Entwicklung nach diesen verschiedenen Seiten hin zeigen. Die Geschichte der Kunst läßt immer neue Verschiebungen ihrer gegensätzlichen und aus so verschiedenen Quellen stammenden Ziele sehen, und jede Ästhetik ist zumeist einseitig von einer dieser Richtungen bestimmt oder wird

doch erst durchsichtig, wenn man, wie bei Kant zum Beispiel, in ihren widerspruchsvollen Aufstellungen die Mehrseitigkeit der ästhetischen Funktion erkennt, das Wohlgefallen an der Harmonie der Erkenntniskräfte, das Wohlgefallen an der symbolischen Bedeutung dieser Harmonie und das Wohlgefallen an der Mitteilbarkeit der Lust, die ja nur das Komplement der Ausdrucksfreude ist. Die Kategorien, mit denen wir die Kunstwerke beurteilen, wie schön, wahr, echt und tief, oder auch stark und charakteristisch stammen aus ihren verschiedenen Sphären. Ganze Zeiten bevorzugen die eine oder andere, und ihre Formen lassen sich nur verstehen, in unmittelbarer Sicherheit der Anschauung erfassen, wenn man weiß, welcher Funktion sie dienen sollen; dann kann die Analyse von diesem Blickpunkt aus typische Stilunterschiede an ihnen feststellen bis in die letzte sinnliche Erscheinungsweise. Dabei ist aber deutlich, daß im einzelnen Kunstwerk auch alle vier Funktionen zusammenwirken können, nur daß die eine als die entscheidende hervortritt und die andern von sich aus färbt. In dieser Vereinheitlichung des ganz verschiedenen Lebens, in der „dunklen Weitstrahlsinnigkeit" (Goethe), die sich daraus ergibt und die jedem Hunger Genüge tut, liegt eines der letzten Geheimnisse des Kunstwerks. Und dadurch, daß das Resultat der einen Funktion in den Dienst der andern tritt, z. B. die harmonische Schönheit zugleich Symbol des Weltgrundes wird, entstehen die großartigen Aufgipfelungen der Wirkung, die ein Kunstwerk so unerschöpflich erscheinen lassen. Jede dieser Funktionen hat ihren eigenen Stil auch im engeren Sinne des Worts, wie denn auch jede ihr eigenes Versagen hat. Die Wirklichkeitskunst wie der Expressionismus können in einen falschen ungeistigen Naturalismus verfallen, wo jene wirklich bloße „Nachahmung" — statt eines Bello haben wir nun zwei, wie Goethe im 'Sammler' sagt —, dieser unbeherrschtes „Geschrei" wird. Das Absinken der Schönheitskunst ist die falsche Süßigkeit, die ohne Bezwingung der Wirklichkeit zustande gekommen ist, das was man eigentlich „Kitsch" nennt; das Absinken des Symbolwillens ist die Hohlheit, in der die Eigenbedeutung des Gegenstandes kein inneres Verhältnis mehr zu seiner symbolischen hat und der Ewigkeitsgehalt nur noch leere Geste, „Schwulst" ist.

Die Musik ist vor allem Ausdruckskunst — jeder Vogel beweist das mit seinem Singen —, und die Ästhetik der Musik hat zumeist diese Aufgabe hervorgehoben. In der Theorie der Renaissance wird die Funktion des Expressionismus, des unmittelbaren Ausdrucks der Leidenschaften, an der Musik wiedergewonnen, und die Musikästhetik bewahrt dann das Bewußtsein dieser Funktion durch die ganze Zeit des Rationalismus hindurch, bis die neue Ästhetik, vor allem des „Sturm und Drang" dieses Bewußtsein aus ihr auch für die Poetik wiedergewinnt. Aber daneben gibt es doch immer eine Theorie, die die Schönheit der Musik von der Harmonie und den proportionalen Verhältnissen aus versteht; ich erinnere nur an Kepler und später Euler[10]. Und auch die symbolische Aufgabe, ja sogar die naturalistische Nachahmung hat man ihr übertragen.

Die Baukunst hat ihr eigenstes Ziel in der rhythmischen Schönheit, der Proportionalität ihrer Räume, Massen und Verhältnisse. Aber ganze Epochen haben sie vor allem zum Ausdruck ihres leidenschaftlichen Willens benutzt mit barocker Beiseitesetzung aller „Schönheitsgesetze", und andre haben ihr allein die Aufgabe der Zweckmäßigkeit, der statischen Sicherheit und Materialgerechtheit zugewiesen und allen Genuß aus dem klaren Sichtbarwerden dieser erfüllten Gesetzlichkeiten genommen. Von je endlich hat das Bauwerk die symbolische Funktion gehabt, ein Repräsentant des Ewigen und Unsichtbaren zu sein. Die Ästhetik des Schauspiels pendelt fortgesetzt zwischen der Aufgabe des realistischen Sehenlassens wirklicher Menschen oder des subjektiven Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit des Schauspielers. Sie kann ihr Ziel aber auch in der symbolischen Gebärde haben statt in der mimischen oder affektiven, und die romanische Kunst vor allem hat für sie immer auch die reine Darstellung der harmonisch schönen Geste gefordert. Beim Tanz ist der Gegensatz vor allem Schönheit oder Ausdruck, aber auch symbolische Bedeutsamkeit. Und in dem Kampf um die Aufgaben der Malerei und Plastik stehen wir mitten inne zwischen Wirklichkeitswillen und Schönheitswillen, dem Willen zum charakteristischsten Ausdruck, der schließlich jeden substantiellen Gegenstand wie jede Bindung an objektive Schönheitsgesetze ablehnt und das

Werk rein funktionell versteht, und dem metaphysischen Willen, der in solcher Erscheinung die Offenbarung des transzendenten Sinnes der Welt sucht.

Als ein Beispiel für die eigentümliche Verwebung der Funktionen in dem Kunstsystem einer Zeit möge hier die Renaissance gezeigt werden. Die neue Würde dieser Kunst war darin begründet, daß sie das Gesetz der Natur aufzudecken schien, und die Überzeugung, im Besitz solcher „Wissenschaft" zu sein, machte das große Bewußtsein der künstlerischen Persönlichkeit aus, das stolze Gefühl eines Lionardo oder eines Dürer von ihrem Beruf. Die „Gesetze" und die „Wissenschaft", die diese Maler bringen, sind zunächst die objektiven Maßstäbe für ihre Darstellung, vor allem die Perspektive. Die ganze Bedeutung ihrer Arbeit übersieht man aber erst, wenn man sie im Zusammenhang betrachtet mit der Arbeit der großen Naturforscher der Zeit, erst dann erfaßt man ihre tiefste Intention: sie gehen der neuen Wissenschaft voran. Die Perspektive ist nur eines, ein anderes ist die neue Anatomie, die Statik und Bewegungslehre, die Lehre von den körperlichen Funktionen, die Theorie von Licht und Schatten, die in die Optik führt, Botanik und Meteorologie. Es ist ganz falsch, diese Arbeit nur als Bemühung um die „Richtigkeit" anzusehen, wie Panofsky das in seinem Dürerbuch tut. Oder gar, wie K. Lange, als bloße Naturnachahmung mit dem Zweck der Illusionserweckung. Die vielen Aussprüche und Anekdoten der Traktate, die in diese Richtung zu gehen scheinen, sind kein Beweis dafür, denn das Mißverständnis dieses Wirklichkeitstriebes ist uralt, sie wollen zumeist auch nur die Wucht der Wirkung auf Tier und Mensch kennzeichnen. Worum es sich hier eigentlich handelt, ist das Eindringenwollen in die Wirklichkeit, etwas aus ihr herausholen, was ihr Wesen ist und das unerbittlich Wahre wiedergibt. Damals war es das Gesetz im Sinne der späteren Naturwissenschaften, auf das die Kunst hindrängte, und diese Künstler wußten sich groß über die früheren, weil sie den Geist der Zeit führten. Nun bemerke man aber die ganze Eigentümlichkeit dieser künstlerischen Einstellung: auch die Maßzahlen, Symmetrien und Proportionen, die die Schönheit ausmachen und die diese Bilder und Gebäude tönen machen wie Musik, sind für diese Männer *objektive Wahrheit*, und

ihr „Herausreißen aus der Natur" stellt die Kunst auch hier in engste Nachbarschaft zu der neuen Wissenschaft, die auch so die Form der Welt aufzufassen sucht in ihren reinen Zahlenverhältnissen und einfachen geometrischen Gestalten. Das ist die große Einheit dieser Zeit, und die Kunst geht dabei voran. Alberti definiert in seiner Architektur die Schönheit mit fast derselben Formel, mit der Copernicus an die Gestalt des Weltalls herantritt, und das horazische Zitat, das Copernicus gegen die Vertreter der Epizyklientheorie verwendet, von dem, der Hände und Füße, Kopf und Glieder, die sonst ganz schön aber ohne Rücksicht auf einen Körper gemalt sind, zusammensetzen will, kehrt bei Dürer und Lionardo wieder. Wenn Kepler in seinem Jugendwerk versucht, die Planetenbahnen in die regulären Körper einzuschreiben, so ist es dasselbe, wie wenn die Maler nach Vitruv die Gestalt des Menschen mit ausgebreiteten Armen in ein Quadrat geschlossen glauben, und wenn er später den Bahnabständen der Planeten durch die rationalen Zahlenverhältnisse der musikalischen Grundintervalle beizukommen suchte, so hat auch das seine Analogie in dem Bildaufbau Lionardos, der seine perspektivischen Verkürzungen nach diesen Verhältnissen konstruierte. Wissenschaftliche und künstlerische Wahrheit ist hier nicht zu trennen, das Gesetz ist zugleich das Ideal der Erscheinung. Man kann sich die Arbeit dieser Künstler an der Proportionalität ihrer Werke gar nicht streng genug vorstellen; am überwältigendsten wirkt der Fleiß dieser Maßberechnung wohl in der Architektur. Daß diese Menschen dabei diese Verhältnisse vor allem klingen hörten, beweist jenes Wort des Alberti zu einem, der die Linien seiner Kuppel verändern wollte: du zerstörst mir tutta la mia musica. *Schönheit und Wahrheit gingen hier in eins*, und das gibt dieser Bewegung die erstaunliche Triebkraft und künstlerische Gewalt. Fragen wir nun, wie sich diese Kunst zu den beiden andern Funktionen verhält, die wir unterschieden, so schließt sich das Bild dieser Ästhetik erst völlig ab. Auch die expressive Funktion erscheint in der *objektiven* Gestalt der Darstellung von Leidenschaften. Der Ausdruck des Affekts ist das große physiognomische Studium aller dieser Maler und Dichter. Lionardo geht in die Schenken, um die betrunkenen Bauern in ihren Affektäußerungen zu

beobachten. Rubens legte sich ein Buch an, in dem er Dichterstellen über Affektäußerungen sammelte mit seinen Skizzen dazu, ein Theoretiker und Maler wie Lommazzo sagt später geradezu: „Die Darstellung des Affekts ist der Geist, ja die Seele der Malerei". Auch die Poetik wie die Scaligers gibt den Affekt als den eigentlichen Inhalt der Darstellung an, wie ihn Shakespeare dann zeigt. Aber überall bedeutet das doch nur ein objektives Verhältnis zum Affekt, er wird gesehen und studiert und in seinem Ablauf dargestellt, aber im Grunde doch nicht anders wie die übrigen Phänomene des Lebens, in deren Wirklichkeit man eindringen und deren Gesetz man feststellen will. So gewiß in dem großen Atem dieser Bilder die Empfindung sich auch unmittelbar entladet, in diesen Dramen (nach der Lehre des Aristoteles, die auch bei ihm neben der von der Nachahmung steht) durch solche Entladung reinigt — die Theorie des *direkten* Ausdrucks der Empfindung, der *subjektiven* Leidenschaft kommt doch in dieser Zeit nur in der Ästhetik der Musik zu Wort. In der Poetik kreuzt sich die Theorie von der symbolischen Bedeutung des Kunstwerks mit der von der schönen convenientia der Teile. Die ars divina der Dichtung ist Weissagung, der Dichter ein vates, getragen von Inspiration und Enthusiasmus, die Form, in der er redet, die Allegorie. In der bildenden Kunst ist die symbolische Bedeutung ja von den religiösen Gegenständen her gegeben: jede Madonna war umwittert von dem unendlichen Hauch der Transzendenz, die diese irdische Schönheit heiligte. Erst als die humanistischen Stoffe Mode wurden, mußte auch hier zur Allegorie gegriffen werden, um diesem symbolischen Triebe Genüge zu tun, wie denn Giorgione sich in solchen mystischen Gestalten auswirkte. Eine tiefere Beziehung der symbolischen Auffassung zu dem wahren Willen dieser Kunst lag doch in dem Glauben an den Geometer Gott, der seine Welt nach Zahl und Maß eingerichtet hat, an den ewigen Baumeister, der in diesen schönen Proportionen schafft und dem die Sphären ihre Kanons singen, oder wie Bruno ihn nennt, den Zitherspieler, der sich in solchen Harmonien austönt.

Was bedeutet nun diesem Kunstsystem gegenüber das Barock? Ein Mann wie Wölfflin hat immer von neuem damit gerungen zu verstehen, warum aus den Renaissanceformen plötzlich

diese neuen Gebilde werden, die augenscheinlich den Sinn der ursprünglichen Formen völlig vergessen haben. Er hat das lange als Entartung angesehen; die Erklärung durch die Steigerung des Reizbedürfnisses, das die Formen allmählich verzerrt, mochte er aber selbst nicht gelten lassen. Dann hat er seine Lehre von den zwei Sehweisen entwickelt, die nun im Barock einen künstlerischen Eigenwert finden kann. Aber auch jetzt bleibt doch unfaßlich, warum aus der einen Sehweise die andre wird. Die nächste Lösung liegt wohl darin, daß hier eben der neue Trieb der Expression sich geltend macht — das weitere Warum, das sich damit ergibt, ist nicht nötig jetzt zu erörtern und natürlich eine schwere Frage —, der die aus dem rhythmisch-architektonischen Gefühl entstandenen Formen in seinen Dienst stellt, ohne Rücksicht auf ihren Eigenwert, ja tiefer noch gerade aus der Vergewaltigung dieser Formen sein entscheidendstes Mittel der Dissonanz findend, deren schöpferische Gewalt naturgemäß am stärksten ist, wenn sie eine Harmonie zur Voraussetzung hat. Hinter dem Stilwandel steckt also ein Funktionswandel, und damit bekommen sämtliche Formen einen andern Sinn und aus diesem andern Sinn werden wieder neue Formen. Wer Schönheit und Proportionalität in diesen Figuren und Gebäuden sucht, muß enttäuscht sein. Dann ist das alles nur Abfall und Exzeß, unbegreifliches Mißverständnis des wahren Formwillens. Das Ziel dieser Kunst ist die Größe und die maßlose Gewalt des unmittelbaren Ausdrucks auf der Grundlage des Geistigen, darum als Pathos — ganz abgesehen von dem, was da an neuem Gefühl der Unbefriedigtheit und der Sehnsucht, an Schwelgen in der Dissonanz der Sünde und Gott-Trennung dahinter steht. Die Kunst, die es von hieraus zum Klassischen bringt, wird die Musik sein müssen, und Bach und Händel erreichen denn auch hier die gleiche Höhe, die die bildende Kunst in der Renaissance in Giorgione oder Michelangelo etwa erreichte. Eine selbständige geschlossene Ästhetik hat das Barock nicht hervorgebracht, die humanistische Renaissanceästhetik war zu mächtig. Die schöpferischen Kräfte gingen unbekümmert ihren Weg, sie fanden aber eine Stütze an der pseudo-longinischen Schrift *περι ὑψους*, und als die Ästhetik der nächsten Epoche an die Zergliederung der ästhetischen Erfahrungen ging, da lag ihr

neben dem Problem des „Schönen" auch das des „Erhabenen" vor, zwei wurzelhaft verschiedene Erlebnisse, deren Gegensatz nun von Burke und Home bis zu Kant und Schiller die Theoretiker beschäftigen mußte und der die erste Form des Problems darstellt, das unsere Arbeit hier behandelt.

Wie damals die Funktion des Ausdruckes die der Schönheit ablöste, so noch einmal ähnlich im Sturm und Drang, wo der leidenschaftliche Ausbruch der jungen Generation das „runde Schöne" zu „hassen" behauptet (Herder), die Maßlosigkeit der Gotik wieder wahlverwandt begreift und in den „gräßlichsten Gestalten" der Cocosmasken des Wilden „wahre Kunst" sieht: eine Bildnerei, die aus den willkürlichsten Formen besteht und ohne Gestaltsverhältnis doch zusammenstimmt, weil *eine* Empfindung sie zum charakteristischen Ganzen schuf. „Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr!" „Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja wahrer und größer als die schöne selbst." [11]

In andern Epochen können andere Funktionen sich gegenseitig ablösen. Eine Untersuchung dieses Funktionswandels wäre eine Arbeit für sich. Der Naturalismus hat seine besondere Aufgabe als Opposition gegen die verbrauchte Art, Wirklichkeit aufzufassen, und Wahrheit und Natur sind vor allem revolutionäre Kategorien. Der Expressionismus steigert sich leicht zum symbolischen Willen. Der Funktionswandel bedeutet manchmal Abbruch und Gegensatz, manchmal stille Erhöhung, wie die Blüte aus den Blättern sich entfaltet. Eine schwere Frage wird darauf gehen, ob es eine innere ideale Folge in der Entwicklung der Stile gibt, wie Winckelmann sie von der griechischen rhetorischen Theorie der drei Stilarten aus konstruiert oder Hegel sie sich als die Kunstformen des Symbolischen, des Klassischen und Romantischen und schließlich der bloßen Naturnachahmung ablösen läßt, in denen ja jeweils eine der von uns unterschiedenen Kunstfunktionen prävaliert. Die Funktionen und die Motive, aus denen sie stammen, sind immer gleichzeitig wirksam, aber die hohe Kunst beginnt wohl überall mit dem religiösen Stil, und *erst innerhalb seiner* setzen sich

dann Schönheit und Natur durch. Doch das kann hier nur angedeutet werden.

Wichtiger ist zunächst eine andere Frage. Wenn die Kunst wirklich in einer solchen ursprünglichen Mannigfaltigkeit von Grunderfahrungen vorwärtsgeht, so entsteht notwendig das Problem, wie sie dann doch ihre Einheit behaupten kann. Der Satz Nietzsches von dem „Wort Kunst", das diese Gegensätze nur scheinbar überbrücke, darf doch auch bei ihm nicht streng genommen werden, wie wäre sonst ihr Zusammenwirken im Drama möglich? Eine weitere Frage, aufs engste mit der vorigen zusammenhängend, ist dann, ob die so empirisch gefundene Mannigfaltigkeit von vier Grundfunktionen bloß hingenommen werden muß oder sich weiter systematisch verstehen läßt. Die Antwort liegt wohl darin: jede dieser Funktionen steht in innerem Verhältnis zu einer der Grundrichtungen, die die Struktur unseres geistigen Daseins ausmachen: wir wollen die Wirklichkeit dieser Welt erkennen in dem Zusammenhang ihrer Erscheinungen, wir wollen sie aus ihrer Mangelhaftigkeit und Zufälligkeit befreien und vollenden, und wir wollen sie religiös verstehen und anbeten, wo dann diese Erscheinungen, auch die schönsten, nur Symbole eines Transzendenten sind. Jede dieser drei Richtungen unsrer Existenz wirkt sich *auch* künstlerisch aus und nimmt in der Form des Kunstwerks vorweg, macht auf ihre Weise in der Illusion des Kunstwerks sichtbar, wonach in den anderen Formen geistigen Schaffens gerungen wird. Dann bleibt die Funktion des Ausdrucks, „zu sagen was man leidet", übrig, und in ihr wäre vielleicht die spezifische Kunstfunktion, ihr ganz selbständiger Einsatz zu sehen. In *jeder* Weise ihrer Äußerungen ist aber das enthalten, daß in Schein und Sichtbarkeit erreicht wird, wonach alle Menschlichkeit sich sehnt: die Welt vollendet, ihr wahres Gesicht erkannt, eine metaphysische Tiefe offenbar gemacht und im Ausdruck das Innere objektiviert und der Gemeinschaft aller fühlenden Seelen mitteilend anvertraut.

ZUR CHARAKTEROLOGIE DES KUNSTWERKS

1928

1

Für die Auseinandersetzung dieses Vortrags gehe ich am besten von einem bekannten ästhetischen Begriff aus, nämlich dem der Spannung, und zwar meine ich zunächst nicht die moderne Bedeutung dieses Wortes, die wohl aus der Bauästhetik stammt, wo die Spannung aus der Gegensätzlichkeit der Kräfte entspringt, sondern ich denke an das, was wir unter Spannung verstehen, wenn wir von einem spannenden Roman sprechen.

Diese Spannung war eine Zeitlang in Mißkredit gekommen. Es galt eigentlich fast als unfein für ein Buch, spannend zu sein – das überließ man dem Kriminalroman, Karl May oder auch dem Kampf um Rom und dem Grafen von Monte Christo. Die Folge war, daß wir gewissermaßen zwei Literaturen hatten, die „Eisenbahnlektüre" – ich kenne bekannte Gelehrte, die sich dafür Conan Doyle kauften oder mit Begeisterung Karl May lasen – und die „gebildete" Lektüre. Volkserzieher machten den vergeblichen Versuch des Hinauflesens durch eine aufsteigende Lektüre, die aus dem Hintertreppenroman sozusagen in das saubere Vorderhaus der reinen Welt der Ideale führen sollte, wo die Angst des Irdischen und die Begierden schweigen, zugleich aber die Langeweile beginnt. Ich nahm das Schillersche Wort mit Absicht, denn diese falsche Zweiteilung stammte doch aus einem klassizistischen Mißverständnis unserer großen Literatur und ihres Dualismus zweier Welten, der gemeinen der Abenteuer und Leidenschaften und der höheren der reinen Betrachtung. Es ist nur das Symptom für eine allgemeine Wendung der letzten Jahre, daß wir heute das ästhetische Erlebnis der Spannung wieder in seiner zentralen Bedeutung für das Leben im Kunstwerk erkennen. Es zeigt

sich in der Romanbibliothek eines so kultivierten Menschen wie Thomas Mann oder in Schmitthenners Versuch, einen Roman zu schreiben, der „wie ein Schmöker packt", wie in der starken Wirkung von Büchern wie Neumanns 'Teufel', der sogar Philosophen begeistert, und ist ein Ausdruck für den neuen Drang nach Verwirklichung, der uns auf allen Gebieten des Lebens in diesen Jahren aus der Bildungssphäre treibt, der uns in der Musik die neuen Rhythmen des Jazz gebracht hat oder in der religiösen Erfahrung die Erkenntnis von der Bedeutung der existentialen Situation.

Soviel ich weiß, ist das Wesen dieser Spannung aber noch niemals genauer untersucht worden. Die Voraussetzung für ihr richtiges Verständnis ist die Einsicht, daß es sich bei dieser Spannung in einem Roman — wenn nicht bloß ein ganz primitives Gebilde vorliegt — immer um ein *Spannungsgefüge* handelt. Die Dynamik dieses Spannungsgefüges, sein innerer Aufbau, sein Verlauf und seine Lösung ist der wesentliche Inhalt des Romans, der auch mehr als alles andere seine Form bestimmt.

Vielleicht macht ein Beispiel gleich deutlich, was ich meine. Ich nehme das bekannte Buch von Dumas 'Les trois musquetairs'. Wenn man dieses spannende Buch analysiert, so ergeben sich hier ganz verschiedene Schichten, in denen es fortschreitet und deren Verlaufsgesetze seine Form bestimmen. Da ist zunächst die primitive Triebschicht, vertreten vor allem durch den Sexus, der von Begierde zu Erfüllung und von Erfüllung zu Begierde geht, aber auch durch Habgier, den Selbsterhaltungstrieb usw. Da ist darübergebaut, wesentlich edler, die Thymosschicht, mit Plato zu reden, also die Kampflust und Ehrbegierde des jungen Helden, den sein Vater damit entläßt, daß er ihm nichts anderes mitzugeben habe als den stolzen Namen der Familie, und daß er sich nichts gefallen lassen soll. Mit welcher Maxime er denn von Rencontre zu Rencontre stößt: Beleidigung, Kampf, Sieg, Versöhnung, so puffartig, ohne Folgen und Zusammenhang, wie der Thymos sich eben auslebt, wo er nicht in den Dienst großer Zusammenhänge tritt, verläuft das Dasein der drei Musketiere. Darüber erhebt sich dann eine dritte Schicht, die Politik des Kardinals mit ihren Intrigen, rationalen Verknüpfungen und ihrem langen stillen Atem, der das ganze Buch durchzieht

und eigentlich den Zusammenhang des Geschehens herstellt. Eine vierte Schicht schließlich, wenn auch sehr verdünnt und darum ohne Formkraft, wird in der Liebestreue sichtbar, die gegenüber allen Verlockungen und Drohungen festhält.

Das Geschehen in jeder dieser Schichten hat seinen eigenen Verlauf und seinen eigenen Rhythmus, der zunächst unabhängig von dem der andern Schichten ist, hat seine eigene Spannung und seine eigene Lösung – und zwar qualitativ eigene Spannung und Lösung. Man könnte sie gewiß alle auf die *eine* formal gleiche Formel bringen: immer handele es sich um einen Widerstand, der überwunden werden müsse, den Rhythmus von Bedrängnis und Befreiung. Aber die *Spannung* der Begierde, die in ihrer Erfüllung immer wieder gehemmt oder enttäuscht ihrem Ziel zustrebt, ist doch eine sehr andere als die Spannung des Mutes, der sich siegreich durchsetzen will und für den alle Hindernisse nur Mittel sind, seine freudige Energie zu steigern, weil sie ihm Gelegenheit geben sie zu betätigen – oder als die Spannung der höheren geistigen Grundrichtungen, die ihr Werk schaffen wollen und den Gegner weniger draußen als in der eigenen Schwäche und Verlockung finden und sich diesem niederen Leben gegenüber behaupten müssen.

Und ebenso ist die *Lösung* doch jedesmal inhaltlich eine andere: die Wollust der Geschlechtsbefriedigung, der Sieg, die Erfüllung des Werkgelingens oder der Versöhnung, endlich das Beharren in Treue oder das Wiedergewinnen der inneren Freiheit. Die Struktur der Lösung ist jedesmal eine andere. Und wie nun so die inhaltlichen Verläufe eine eigene innere Form haben, so bedingen sie die äußere Form des Werkes: wesensmäßig Episoden schaffend die einen[1], weit verknüpfend die andern, gewissermaßen unsichtbar wie der Pol auf die Magnetnadel wirkend und das hin- und herfahrende Leben auf einen letzten Richtpunkt bringend die dritten.

Ich sagte, diese Verläufe können in dem Roman zunächst unabhängig voneinander hergehen – in Dumas' Buch ist das weitgehend der Fall, verteilt womöglich auf verschiedene Personen, wie denn die Musketiere ganz unpolitisch sind und von dieser stärksten Spannung der Zeit nur hie und da von außen als von einem Schicksal angefaßt werden. Der tiefere Reiz und eine ge-

steigerte oder auch gefährlichere Spannung entsteht, wo diese Verläufe in- und gegeneinander wirken. In dem Kriminalroman sind ähnlich wie in dem Film meist ineinandergewoben die Spannung der Begierde und der Lebensangst mit dem kämpferischen Sportwillen. Das unterscheidet ihn so vorteilhaft von dem bloßen Sexualroman, gibt auch dem Verbrecher immer noch die Noblesse des Mutes und der Bindung an die Spielregel, und dem Ganzen die famose Aktivität und fröhliche Energie, die diese Bücher genau so auszeichnet wie den guten Film und ihnen dieselbe Wirkung sichert wie einem Fußballmatch. Was Sonntag für Sonntag draußen auf dem Rasen die Tausende in allen Völkern bezaubert, heute wie einst in Rom und Griechenland, hat in dieser sonderbaren literarischen Produktion ihr Gegenbild. Früher waren das Heldengeschichten, die Ilias oder die Lieder des Spielmanns, heute liest sie der Knabe, und für den Erwachsenen bleibt in dieser Schicht des Abenteuers, wie Wells neulich einmal sagte, nur der Ehebruch und das Verbrechen.

Es ist aber deutlich, daß wir da etwas vermissen: die Dynamik des höheren Lebens, also das Indienststellen dieses Thymos in die geistigen Richtungen unseres Daseins und die Verinnerlichung dieser Spannung mit ihren Widerständen und Siegen aus der Welt der äußeren Gegensätze in das Getriebe des Herzens und des Charakters. In der heldischen Welt vollzog sich diese Erhöhung und Verinnerlichung des Mutes von selbst, weil er damals Beruf und Adel war und die sozialen Bezüge genau so bestimmte wie die Freiheit der Person. Bei uns ist dieser Thymos nur noch *eine* Schicht, und wo sie selbständig auftritt, bringt sie eben den Sport hervor.

Aber nun ist vielleicht verständlich, wenn ich sage: ein literarisches Kunstwerk nimmt seine Dynamik letztlich aus der Dynamik des Charakters. Wie dieser Charakter ein geschichteter ist: über die Triebschicht erhebt sich der vitale Mut, über beide die Breite unserer geistigen Grundrichtungen, und ihnen allen gegenüber die Einheit unserer Person mit ihrem Gesetz, in der unsere Freiheit begründet ist und die sich behaupten muß — so hat Plato die Seele des Menschen gesehen und im wesentlichen ist das richtig — und wie die Verfassung des Menschen, sein Charaktergebäude von der Kraft und dem richtigen Ver-

hältnis dieser Schichten zueinander bestimmt ist[2], das die Spannung unserer Existenz ausmacht, — so ist auch das literarische Kunstwerk ein solcher Schichtenaufbau. Seine Verfassung ist bedingt von der Kraft und dem Verhältnis dieser Schichten zueinander, in denen die Dynamik seiner Spannungen gegründet ist. Die Ästhetik würde an dieser Stelle also zurückgeführt werden auf die Charakterologie, und man könnte es auch so ausdrücken: das Kunstwerk, wie es aus dem ganzen Menschen kommt, repräsentiert diesen Menschen und hat keine andere Dynamik als die Dynamik eben der Energien seines Charakters und ihrer Verfassung. Solche Charakterologie des Kunstwerks würde dann ebenso viele Gesichtspunkte erlauben wie die Charakterologie des Menschen. Dilthey hat einmal den Versuch gemacht, die Form des literarischen Werks, insbesondere des Gedichts, aus dem Prozeßschema des seelischen Lebens zu interpretieren, das sich daraus ergibt, daß das Individuum in einer Welt steht, die auf es einwirkt, seine Trieb- und Wertrichtungen aufruft und dann seine Rückwirkung erfährt in Handlung oder Resignation. Das war ein erster Versuch solcher Betrachtungsweise. Ich werde gleich noch ein anderes charakterologisches Formgesetz erwähnen, und es gibt deren noch eine ganze Reihe. Heute ist mir aber am wichtigsten, wie sich in diesem Verlauf, in dem das Leben prozediert, eine Gestalt aufbaut oder in ihm durchsetzt, ein vertikal aus dem Zeitverlauf Herausragendes, ihn Beherrschendes, so daß das Leben innerhalb dieser Gestalt kreist, wie das Blut in dem geschlossenen System unseres Körpers: eben dieser Schichtenaufbau des Werks, der seine entscheidende Dynamik bestimmt, und für den auch alle äußere Einwirkung nur Hemmung oder Förderung bedeutet.

Dann ergeben sich drei ästhetische Grundgesetze:

1. In jedem Kunstwerk muß jede Schicht des Menschen erregt werden. Das gilt nicht bloß gegenüber dem Kriminalroman oder gar Sexualroman, bei dem wir die Erregung und Befriedigung der höheren Schichten vermissen, sondern auch gegenüber einer „gebildeten" Literatur, in der die Triebschicht und der Thymos nicht zu ihrem Recht kommen, wie etwa im Heinrich von Ofterdingen oder im Maler Nolten. Schiller wie Goethe haben immer gewußt, was sie dem Irdischen schuldig sind. Wo

eine der Schichten ausfällt oder zu schwach vertreten ist, wird in der Totalität des Kunstwerks, in dem Gefüge seiner Spannungen etwas fehlen. Ein großartiges Beispiel dafür ist Dostojewski, bei dem alle andern Schichten sich intensiv ausleben und ihre Schicksale, Siege und Niederlagen erfahren, bei dem aber die vierte Schicht, die ordnende und gesetzgeberische Energie, ausfällt, inhaltlich wie formal, wodurch in diesen ungeheuren Produkten wie in den Brüdern Karamasof oder im Idioten eine letzte Freiheit und Befreiung fehlt, sowohl im romanhaften Geschehen wie im künstlerischen Gelingen.

2. Das zweite Gesetz würde besagen: der spezifische Verlauf des Romans und das Gesetz seiner Form ergibt sich aus dem Vorwiegen einer Schicht, richtiger noch: aus dem Vorwiegen der spezifischen Energie einer Schicht. Denn in der Triebschicht z. B. stecken ja mancherlei Möglichkeiten, Hunger, Sexus, Lebensgier, Freiheits- und Bewegungstrieb. Knut Hamsun mit seinem wunderbaren Instinkt für das Triebhafte im Menschen hat verschiedene dieser Möglichkeiten in seinen Büchern benutzt, sogar den Hunger, jetzt in seinem neusten tiefen Buch, den 'Landstreichern', den Trieb zum Schweifen und Zigeunern. Auch der Thymos hat so seine verschiedenen Formen und dementsprechend verschiedene Rhythmen seiner Aktion. Unter den geistigen Grundrichtungen unterscheiden wir das künstlerische Schaffen, das Erkennen, das religiöse Verhalten, den politischen Willen, die pädagogische Leidenschaft usw., und jede von ihnen kann das Geschehen im Roman wesentlich bestimmen, so daß wir von einem Kunstroman, einem politischen Roman, einem religiösen Roman usw. sprechen können. Neumanns 'Teufel', Kolbenheyers 'Paracelsus', Sinclair Lewis 'Dr. med. Arrowsmith', Tagores 'Gora', Schäfers Pestalozzi-Roman sind nächste Beispiele. Jedesmal wird das eigene Gesetz solcher geistigen Grundrichtung, ihre Grunderfahrungen und der ihnen eigene Verlauf, wie sie erwacht, wächst und stirbt, was sie hemmt und fördert, wie sie siegt oder unterliegt, die Form des Buches bestimmen. Die typischen Formen wären hier noch aufzusuchen. Wie grundverschieden etwa ist die religiöse Entwicklung mit ihrem Durchbruch, der Glaubensbehauptung und dem Märtyrertum von der wissenschaftlichen, und wie charakteristisch verschieden wieder die Form der spekulativen

Erkenntnis von der des positiven Wissenschaftlers. Paracelsus schließt seine Entwicklung in einer Totalität ab, in der sich sein Erkennen erfüllt. Die Entwicklung des Dr. med. Arrowsmith hat kein Ende und verläuft ins Ungewisse, das Buch schließt gewissermaßen mitten auf der Straße: „Mir ist, als ob ich jetzt wirklich anfinge zu arbeiten. Diese neue Chininaffäre dürfte möglicherweise ausgezeichnet sein. Wir werden daran noch zwei—drei Jahre herumstoppeln und vielleicht gelingt es uns, etwas von dauerndem Werte zu schaffen — und sehr wahrscheinlich gelingt es uns nicht!"

3. Das dritte Gesetz ergibt sich dann aus dem Verhältnis der Schichten zueinander. Es bestimmt die Lebensstellung, besser noch die metaphysische Struktur eines Menschen, wie er die Macht und das Verhältnis der Schichten seines Charakters in sich erfährt und bestimmt, und das stellt sich dann auch im Kunstwerk dar. Um wieder ein Beispiel zu nehmen. Das stärkste Buch des letzten Jahres in deutscher Sprache ist wohl „Der Streit um den Sergeanten Grischa" von Arnold Zweig. Da ist die Grundlage die elementare Breite und Gewalt des Triebdaseins in diesem naiven Burschen, sein Hunger, seine Liebe, seine Angst, immer auf dem Hintergrunde der weiten russischen Natur, aus der das alles aufwächst. Sein Thymos ist mehr das passive Aushalten: als ihn das Weib, das die aktivere ist, retten möchte, läßt er sich ganz fallen. Ihm steht gegenüber der Generalstabschef mit seiner nackten Politik und der Adjutant mit der sozialen Gutmütigkeit, und auf der andern Seite der alte, vornehme, ehrliche General, der die Pflicht und den Charakteranstand vertritt — aber am Ende versinken alle diese höheren Motive wie Velleitäten vor dem ewigen Atem dieser Natur, die das eine wie das andere wieder in sich aufnimmt. Umgekehrt verläuft die Bewegung in den 'Falschmünzern' von André Gide, diesem kompliziertesten Roman unserer Tage, in dem sich aus dem Wuchern aller niedrigen Triebe in diesen jungen Menschen, die den einen nach dem andern hinunterziehen, langsam die Freiheit des Bernard und seines Freundes herausrettet, und der durch diese Spannung eine Reinheit und einen Adel gewinnt, die angesichts des äußeren Geschehens ganz unbegreiflich sind, oder in den 'Studenten von Lyon' Pontens, wo eigentlich nur erzählt wird, wie diese fünf jungen

Menschen um ihres Glaubens willen von der Inquisition gefangen werden, sich von der Todesangst nicht klein machen lassen und ihre Überzeugung behaupten. Das höhere Leben siegt, auch wo es physisch vernichtet wird. Und wenn der Inquisitor zum Schluß noch die stärkste Lockung der Liebesleidenschaft versucht, so wird auch daraus ein Sieg der Überzeugung durch die Bekehrung des Weibes in der seltsamen Todes-Liebesnacht. Man kann die Spannung des Buches völlig mißverstehen, als ob nämlich die entscheidende Frage wäre: werden sie sterben müssen? Dann würde als Spannungsmoment aus der Lebensangst und der Hoffnung auf Rettung genommen und das Buch würde negativ enden. In Wahrheit liegt es aber gerade umgekehrt in der Frage, ob die religiöse Überzeugung und die Freiheit des Geistes sich behaupten werden. Auch hier wäre die Aufgabe, zunächst einmal Typen solcher Grundentscheidungen zusammenzustellen und dann die Form der Werke bis in den äußeren Aufbau, ja bis in Klang und Rhythmus der einzelnen Sätze aus ihnen zu interpretieren.

2

Wir sind bis jetzt immer von dem Inhalt des Romans ausgegangen, als ob er das künstlerisch Wesentliche wäre. Ich habe das getan, weil die Sache von hier aus zunächst am deutlichsten zu machen ist, und ich habe darum auch das *literarische* Kunstwerk zum Gegenstand genommen, obwohl grundsätzlich natürlich derselbe innere Aufbau und dieselbe Dynamik für *jedes* Kunstwerk gilt, z. B. für die Musik und ihre Spannungen. Wer Ohren hat, wird z. B. in einer Symphonie Tschaikowskys sofort das jeweilige Vorwalten einer Schicht, des Triebhaften, der Mutfreude, den Einbruch des regelnden Willens hören, besonders deutlich auch das Verklären der unteren Schichten durch ein plötzliches Symbolisieren in die geistigen Schichten, worauf einer der höchsten Genüsse in der Musik beruht. Um die Theorie von den Schichten des Kunstwerks aber vollständig zu übersehen, wird man nun doch von dem inhaltlichen Geschehen hinübergehen müssen zu der subjektiven Behandlung und dem personalen Stil des Werks, wo dann diese Vierfach-

heit noch einmal und nun erst in ihrer rein ästhetischen Bedeutung sichtbar wird.

Den Übergang dazu kann uns vielleicht ein anderes charakterologisches Bauprinzip des Kunstwerks vermitteln. Eine Grundeinsicht in den Aufbau unseres Charakters ist die Erkenntnis, daß einem objektiven Charakter in uns, diesen angeborenen Elementen unseres Wesens, die uns selbst oft mit ihren Offenbarungen überraschen, ein subjektiver Charakter gegenübersteht, der den objektiven beurteilt und gestaltet. Wir stehen im Strom des Geschehens, strömen mit und sehen uns zugleich doch zu und bauen an einem idealen Geschehen, einem idealen Ich. So enthält auch jeder Roman eine Doppelheit: eines objektiven Geschehens, das der Dichter miterlebt, oft selbst überrascht von ihm, beglückt oder enttäuscht von den Gestalten wie von dem Verlauf — Pirandello, Gide und Unamuno haben das in den letzten Jahren immer wieder besonders stark empfunden und ausgesprochen — und einer subjektiven Reflexion, die das Geschehen begleitet, wünscht oder verurteilt, irgendwie zu ihm Stellung nimmt. Das Verhältnis dieser beiden Charaktere zueinander ist ein entscheidendes Formprinzip: das völlige Zurücktreten der subjektiven Stellungnahme oder ihr Überwuchern ist ebenso charakteristisch wie der Rhythmus ihres Hervortretens und der Einfluß, den sie auf den Fluß des Geschehens nimmt — oder wie die inhaltliche Richtung der Stellungnahme, die wieder aus je einer der Schichten oder Grundrichtungen stammen kann als künstlerische, politische, soziale oder religiöse Reaktion, oder aus dem Macht- und Wertverhältnis der Schichten im Dichter und seiner metaphysischen Entscheidung bestimmt ist. Aber auch das wäre ja letztlich immer noch eine inhaltliche Bestimmtheit, wenn auch jetzt vom schaffenden Subjekt aus gesehen. Die feinste Erkenntnis ergibt sich doch erst, wenn man nach der *Behandlungsweise* des dichterischen Stils und den Energien, die sich in ihm auswirken, fragt. Man hat immer gesehen, daß die Dichtung nicht nur von *einer* Energie getragen ist, sondern daß es sich auch hier um ein Lebensgefüge handelt, in dem die Totalität des Menschen ihre Erfüllung findet. Dann lassen sich — und ich halte mich hier an Diltheys Analyse vom Wesen der Dichtung, wie er sie in seinen Bausteinen zu einer Poetik gegeben hat,

erweitert in seinen 'Drei Epochen der Ästhetik' (Bd. VI seiner Gesammelten Schriften), damit mein Nachweis der vier Energien nicht als meine bloße Behauptung erscheint, wenn Dilthey sie auch nicht so klar und nicht mit dem Bewußtsein ihrer Bedeutung herausstellt — eben vier solcher Energien, von denen die Dichtung vorwärts getrieben wird, unterscheiden:

1. Der Erlebniswille. Wir verlangen nach einer subjektiven Erregung, die sich in Intensität, Fülle und Geschlossenheit auslebt. Die Kunst läßt uns die Welt als Erlebnis genießen, zieht unser Gemüt, wie Hegel einmal sagt, durch jeden Lebensinhalt hindurch.

2. Dieser Hingabe an die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse und dem Fortgezogenwerden durch sie gegenüber steht der eigentümlich aktive Rhythmus der Person, der sich in der Darstellung auswirkt. Ganz unabhängig von den Inhalten zeigt sich da eine innere Form der Handlung des Künstlers, die wir seinen individuellen Stil nennen. Schiller hat in seiner Arbeit über Matthisson die Theorie dieser Form der Empfindungsbewegung und Behandlungsweise angerührt, und er zeigt das Übergewicht dieses Momentes in dem Schwung seines eigenen Stils wie kaum ein anderer. Dieses Moment ist dasjenige, das in der Übersetzung zu allererst verlorengeht, so daß es z. B. für den, der nicht russisch kann, unmöglich ist zu sagen, ob Dostojewski eine solche persönliche Aktivität des Stils besitzt.

3. Das Dritte ist dann die Bedeutungserfüllung des Geschehens, die der Dichter sucht, indem er jedes Erlebnis zu den andern in Beziehung setzt und so seine Bedeutsamkeit erfaßt und auch das Natürliche noch dadurch, daß er es symbolisch nimmt, ins Geistige verklärt. Wenige zeigen das so unmittelbar poetisch wie Knut Hamsun; wenn er in den 'Landstreichern' scheinbar primitivste Instinkte darstellt, enthüllt er wortlos höchste Geheimnisse der Seele, und wir fühlen uns alle als Schweifende auch noch in unsern scheinbar festesten Gehäusen.

4. Das Vierte ist endlich die organisierende, regelnde, herrscherliche Kraft der Komposition mit ihrer Einheit und Klarheit, für die das Leben gewissermaßen nur Stoff ist, über den sie frei waltet, und die auch uns diese sittliche Freiheit und Souveränität mitteilt, wo wir sie am Werk sehen.

Es ist kaum nötig, ausführlich nachzuweisen, daß in diesen vier Formkräften doch wieder nur die vier Schichten unseres Charakters sich auswirken. Die Erlebnisfunktion befriedigt unsere Energien, soweit sie triebhaft sind, „sie weckt der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen", läßt „die Neigungen und Leidenschaften unser Herz erfüllen und alles durchfühlen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und in ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag" (Hegel). Es ist klar, daß diese Erregung an sich zunächst rein formal ist, d. h. Gut und Böse wahllos und chaotisch zum Leben bringt, um der Erregung willen. Gegenüber diesem ganz elementaren, triebhaft-lustvollen, aber auch gefährlich-passiven Moment jeder Kunst sind die andern drei Formkräfte aktiv und gestaltend. Die Willenshandlung der Darstellung stammt aus dem Thymos. Auch sie behält noch den Charakter von etwas Elementarem, weil sie von dem Naturtemperament des Künstlers getragen, durch keine Geistigkeit zu schaffen und zu ersetzen ist, aber zugleich hat sie doch selber meist schon einen geistigen Zug, etwas Souveränes, Heldisches, Sieghaftes oder munter Fortschreitendes, jedenfalls Freies, dem Stoff Überlegenes, dessen Rhythmus uns mit einer hellen Freudigkeit erfüllt. Ihre Grenze ist, daß doch auch sie gegenüber den Inhalten zunächst nur formal ist und unfrei gegenüber der letzten Verantwortlichkeit des Menschen. Diese beiden Grenzen überwinden erst die dritte und die vierte Formkraft, in denen sich die geistigen Grundrichtungen unseres Daseins und die freie Autonomie des Ich auswirken. Die eine gestaltet aus der Bedeutung heraus, die andere aus dem verantwortlichen Willen zu Einheit und Gesetz. Wo jene allein an der Arbeit sind, erwächst nur schwer ein Charakter und man weiß noch nicht, ob die Geistigkeit hier Herr oder Schicksal ist. Wo die andere keine solche Inhaltlichkeit *vor*gegeben findet, wird auch sie nur formal.

Die innerste Spannung eines Werkes, das muß nun deutlich sein, und das ist unser entscheidendes Resultat, stammt aus dem Gegeneinander dieser vier verschiedenen Momente unserer metaphysischen Existenz. Dem triebhaft Hingegebensein an die

Fülle des Lebens steht die Aktivität des Temperaments gegenüber, ihnen beiden der Aufbau des Lebens aus seiner Bedeutung, und ihnen allen die letzte Freiheit der Person, — deren ordnende Energie doch wieder ganz leer ist, wo sie sich nicht inhaltlich zu erfüllen vermag, unwirklich, wo ihr nicht ein starkes Triebdasein gegenübersteht, und blutlos, wo ihr der natürliche Thymos fehlt, mit dem sie sich durchsetzt. Die Dynamik dieses Gegeneinander und seiner Vereinigung, die ihre Spannungen immer wieder löst, ist das, was wir die *metaphysische Struktur eines Werkes* nennen, das eben nicht bloß eine anderswie gewonnene Weltanschauung ausspricht, sondern sie in dem lebendigen, spannungsvollen Gefüge seiner Existenz immer von neuem realisiert.

DER RHYTHMUS

1954

Als Dreijähriger auf dem Hof spielend, rief ich der Mutter am Fenster zu: „Ich habe eine Erfindung gemacht", und zeigte ihr den Polkaschritt: lang–kurz–lang, lang–kurz–lang, erst mit dem einen, dann mit dem andern Bein, unermüdlich immer wieder. Ich hatte den Rhythmus entdeckt, genau wie Plato das in seinen „Gesetzen" schildert: „Alles, was jung ist, ist gar nicht imstande, mit dem Körper oder der Stimme ruhig zu bleiben; das will sich immer tummeln und lärmen; die einen hüpfen und springen, als wollten sie vor lauter Lustigkeit immer tanzen und spielen, die andern geben alle möglichen Laute von sich. Nun haben freilich alle andern lebenden Wesen schlechterdings keinen Sinn für Ordnung und Unordnung bei ihrer Bewegung, für Rhythmus und Harmonie, wie man es nennt. Nur wir Menschen machen eine Ausnahme. Die Götter, welche uns bei unsern Chören zur Gesellschaft gegeben sind, die haben uns jenen mit Lust verbundenen Sinn für Rhythmus und Harmonie gegeben. Sie sind es, die uns auf diese Weise in Bewegung setzen." So hatte also mir eine Gottheit den Polkaschritt geschenkt,

> die, der Nemesis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
> Lenkt die brausende Lust und die verwilderte zähmt.

Noch dreimal wiederholt Plato diese Beobachtung, so erleuchtend muß sie ihm gewesen sein. Er sieht hier „die Anfänge aller Musik und Gymnastik". „Das feurige Wesen der jungen Geschöpfe mache sie springen" – das ist die elementare Grundlage – „in einer Zeit, da wir uns recht freuen, sind wir nicht imstande ganz ruhig zu bleiben." Aus der Freude stammt die Bewegung und vergeistigt sich dann im Rhythmus. Der Rhythmus ist geregelte Bewegung und steigert sich zur Wonne der

Form. Spiel und Kunst sind gesteigertes Leben mit selbstgegebenen Gesetzen, in denen diese Steigerung sich lustvoll realisiert.

1

Das ist das erste, was diese kindliche Erfahrung lehrt und was man festhalten muß, um den Rhythmus richtig zu verstehn. Die Lehre vom Rhythmus stammt nicht aus der Dichtung oder der Musik, sondern aus der Orchestik und ist unmittelbar aus der lebendigen Bewegung erwachsen. Die Termini Arsis und Thesis bezeichnen ursprünglich Hebung und Tritt des Fußes. Erst als Musik und Dichtung sich von der Einheit mit der körperlichen Bewegung gelöst hatten — ein Prozeß, den Plato in den Gesetzen noch als unmusisch ablehnt — konnten die Ausdrücke vertauscht werden, weil für die Stimme die Hebung der gute Taktteil und die Senkung der schlechte Taktteil war. Länge und Kürze bezogen sich ursprünglich auch nicht auf das Zeitmaß der Silben und Töne, sondern auf die Länge und Kürze der Schritte, — pous heißt im Griechischen auch Schritt — und wurde erst von dort auf die Stimmbewegung übertragen. An die Stelle der lebendigen Bewegung des Schrittes trat das tote objektive Maß des Fußes, der für das Messen von Raumlängen benutzt wurde und nun bildlich auf die Zeitlänge angewendet wurde.

Entscheidend wurde dabei für alle Folge die Rhythmuslehre des Aristoxenos. Dieser Aristotelesschüler begann mit der wissenschaftlichen Untersuchung nicht der lebendigen Bewegung, sondern, analog wie Aristoteles in der Logik, der vorliegenden überlieferten festen Schemata. Da alle Bewegung in der Dichtung, in der Musik und im Tanz in der Zeit vor sich geht, so hielt er sich an die Abstraktion der Zeit. Rhythmus war ihm eine Ordnung der Zeit, nicht der realen Bewegung: *ἐστὶ δὲ ὁ ῥυθμὸς χρόνων τάξις*. Damit trennte er die Maße als ein Gesetz an sich (*ὁ ῥυθμὸς καθ' αὑτόν*) von der Bewegung, und die Folge war seine Schwierigkeit, den protos chronos zu bestimmen, den er dann dem Tempo entnahm, das nicht Rhythmus ist. Seitdem erschien der Takt als ein totes Schema, das von außen als rationaler Zwang der ursprünglichen Bewegung vorgeschrieben wird, während er doch der lebendige Träger ist, auf dessen

Rücken gleichsam dann das bunte Spiel der Bewegung sich entfalten kann. Noch unsre klassischen Dichter haben sich mit dieser falschen Vorstellung von den metrischen Gesetzen gequält. Klopstock versuchte nachträglich seine frei geschaffenen Rhythmen dem abstrakten Gesetz zu unterwerfen und verschlechterte sie damit. Goethe konnte mit dieser Metrik nichts anfangen und überließ seine Verse zur „metrischen Verbesserung" den Voß und Schlegel.

Von diesem falschen Ansatz her erklärt sich der Gegensatz von Rhythmus und Takt, den schon Hegel in seiner Ästhetik bespricht und der bei Klages dann grotesk zum Gegensatz von Verstand und Leben gesteigert wurde. Seitdem wurde das Wort Rhythmus frei für jede Wiederholung einer Bewegung und wurde wie ein Schwammwort auf die verschiedensten Erscheinungen übertragen, von Atem und Puls angefangen bis zu dem Wechsel von Tag und Nacht und der Abfolge der Jahreszeiten. Der gleichmäßig fallende Wassertropfen in meinem Waschbecken, der mich des nachts quälte, hat aber keinen Rhythmus, ebensowenig wie der regelmäßige Schienenstoß der Eisenbahn, wenn ich ihn nicht von mir aus akzentuiere. Die psychologische Forschung hat seit Wundt und Meumann gerade diese Erscheinungen zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht. Auch bei den Klopfversuchen war die Versuchsperson immer nur der *hörende* Teil, nicht der sich aktiv bewegende. Die Kunstgeschichte war übrigens mit diesem freien Gebrauch des Wortes Rhythmus seit langem vorangegangen. Hermann Russack hat das in seiner Leipziger Dissertation über den „Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jahrhunderts" (1910) für Schnaase, Kugler und Jakob Burckhardt, Semper, Wölfflin und Dehio nachgewiesen, und Eugen Petersen hat das in seinem großen Aufsatz „Rhythmus" (Abhandlungen der Göttinger Gesellschaften 1917) schon getadelt. Das rhythmische Erlebnis liege hier nicht im Gegenstand, sondern nur im auffassenden Beschauer und sei darum passiver Natur. Der eigentliche Nerv des Rhythmus, die aktive Bewegung, fehle dabei, und er findet die schöne Formel: „Rhythmus ist das lebendige, Bewegung gewordene Gesetz, das in dem Leben eben die Kraft mit sich führt, die es bändigt." In der sogenannten Rhythmischen Bewegung, vor allem seit Klages,

wurde der Takt, die wahre rhythmische Energie, in der sich die Bewegung aktiv steigert, formt und genießt und der die Grundlage ist für alle Variation, die sich auf ihm aufbaut, als Produkt des Verstandes abgelehnt. Das war eine Reaktion gegen die Überspannung der Haltung durch äußeren Druck, so daß der Rhythmus als die Lösung von einer Verkrampfung erschien. Die rhythmische Gymnastik zeigt aber den Wirrwarr, der aus diesem Mißverständnis des Taktes entstehen mußte[1], sie verlor gleichsam das Rückgrat.

2

Meine kindliche „Erfindung" enthält aber noch eine zweite Erfahrung, die mir sehr aufschlußreich scheint. Das Kind macht seinen Polkaschritt erst mit dem einen, dann mit dem andern Bein. Es wird erst dann einen befriedigenden Abschluß seiner Bewegung fühlen, wenn es beide Beine gleichsam spiegelhaft gegensätzlich benutzt hat. Dann erst ist der *ganze* Körper in den Rhythmus gekommen. Bei diesem Wechsel der Beine wird aber jeder eine innere Wendung spüren, die in einem winzigen Halt vor sich geht. In den antiken Worten Strophe und Vers meine ich noch etwas von dieser „Wendung" erhalten zu sehn. Das Geheimnis dieser Wendung ist aber nun, daß durch sie *eine Symmetrie in die Bewegung kommt* und damit in den zeitlichen Verlauf eine gleichsam statische Form. Indem die rechte Bewegung der linken antwortet, in ganz gleichem Rhythmus oder auf der Grundlage des gleichen Taktes mehr oder weniger verändert, wird gewissermaßen die Hälfte eines Bogens von der andern Seite aus zum Kreis ergänzt, und die Bewegung ist zu einer Art relativem Abschluß gekommen, der als Erfüllung wirkt.

Gottfried Semper hat in seiner geistvollen Abhandlung über „die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks" die Symmetrie von der Wirkung der Schwerkraft ableiten wollen, die das Gleichgewicht fordert. Aber damit bliebe sie beschränkt auf Körper und räumliche Verhältnisse, ihren Bezug zu dem objektiven Kosmos, und wird in ihrer Aktivität nicht verständlich. Ich meine, daß sie in unserer Leiblichkeit verankert ist, die symmetrisch gebaut ist und wo eine vollständige Handlung das gegenseitige Zusammenspiel beider Hälften verlangt. Auf

dieser Symmetrie unsres Körpers beruht unser Gehen, das nun einmal zweibeinig ist, beruht das Zusammenwirken unserer Hände bei jedem Tun und gründen wahrscheinlich noch viel tiefersitzende Funktionen unseres Körpers und unserer Seele. Unsere Augen und unsere Ohren z. B. vermögen wegen dieser Doppelheit die Raumtiefe zu greifen oder den Ton zu lokalisieren – erst die Zweiseitigkeit der Organe in ihrem Zusammenwirken erfaßt den Gegenstand ganz. Der Tanz bewahrt diese rhythmische Symmetrie noch in seiner verwegensten Wandlung. Wie sie in unserer Körperlichkeit angelegt ist, macht sie sich in all ihren Äußerungen geltend. Von der körperlichen Bewegung aus wirkt sie tief auch in alle Bewegungskünste hinein. Jedes Lied und jedes einfache Gedicht enthält darum diese Spiegelform der Bewegung mit ihrer „Wendung" und dem Gefühl des Abschlusses nach den zwei Reihen. Nur um das kurz zu demonstrieren einige Verse:

Der Anfang von Goethes römischen Elegien:

Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!
Straßen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?

Oder der Anfang von Goethes „Der Sänger":

Was hör' ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!

Das ganze Gedicht ist in dieser Gegenbewegung der Reihen selbst wie innerhalb der Reihen gebaut. Ein gutes Beispiel ist auch Schillers Reiterlied, wo die zweite Reihe immer die erste wie eine Parallele ergänzt:

Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!
Ins Feld, in die Freiheit gezogen!
Im Felde, da ist der Mann noch was wert,
Da wird das Herz noch gewogen,
Da tritt kein anderer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein.

Auch Schillers „Spaziergang" mit seinen Distichen kann das Gesetz gut veranschaulichen. Es sind immer zwei Verse, die symmetrisch zusammengehören und erst das Ganze ergeben, wobei der zweite Vers den Sinn des ersten nur in leise veränderter Gestalt erweitert oder erfüllt.

Sei mir gegrüßt, mein Berg mit dem rötlich strahlenden Gipfel!
Sei mir, Sonne, gegrüßt, die ihn so lieblich bescheint!

Unabsehbar ergießt sich vor meinen Blicken die Ferne,
Und ein blaues Gebirg endigt im Dufte die Welt.

Diese Zweireihigkeit, die etwas anderes meint als die Form des Distichon, geht durch das ganze Gedicht. Die Analogie in der Musik kann hier leider nicht gezeigt werden. Der tänzerische Ansatz mit seiner Symmetrie beherrscht weithin ihre Formen. Die Kunst entwickelt solche elementaren Gegebenheiten zu immer größeren Dimensionen, aber behält in ihrer Form doch etwas von dem Kern, aus dem sie erwachsen ist, und so zeigen noch Drama und Symphonie das Gesetz der lebendigen Symmetrie mit ihrer Wendung in der großartigen Wucht ihres Ablaufs.
Aber dem soll hier nicht mehr nachgegangen werden. Der kleine Aufsatz wollte eigentlich nur zeigen, was in jenem Kindererlebnis für entscheidende Erfahrungen steckten.

VOM GEISTIGEN WESEN DER MUSIK

1952

Für Eduard Spranger zum 70. Geburtstag

Lieber verehrter Freund,

in unserer Studienzeit spielten Sie einmal im Hause unseres gemeinsamen Lehrers Friedrich Paulsen ein Präludium von Bach mit einer geistigen Energie, die mir unvergeßlich ist. Darf ich Ihnen in Erinnerung an jene Zeit diesen kleinen Versuch widmen, dessen Frage mich seit damals nicht losgelassen hat?

Herman Nohl

Wie Augustin von der Zeit sagte: „Zeit, was bist du?" so möchte man auch die Musik fragen: Musik, was bist du? Es gibt noch keine Ästhetik, die vermocht hätte, ihr Wesen voll auszusprechen, und auch ich kann hier nicht den Anspruch machen, so etwas zu leisten. Goethe schrieb an Zelter (8.3.31), sie stehe so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen könne, und es gehe von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrsche und von der niemand imstande sei, sich Rechenschaft zu geben. Einige Grundzüge ihrer geheimnisvollen Wirklichkeit lassen sich aber vielleicht doch deutlich machen.

Daß Musik eine geistige Angelegenheit ist, wird kaum jemand bestreiten, wenn auch Kant meinte, daß die Belebung durch sie bloß körperlich sei und „daß das Gefühl der Gesundheit durch eine jener ihrem Spiele korrespondierenden Bewegung der Eingeweide das ganze, für so fein und geistvoll gepriesene Vergnügen einer aufgeweckten Gesellschaft ausmachen"[1]. Stutzig kann allerdings machen, daß Wunderkinder schon in ganz frühen Jahren große Konzerte spielen und die ausübenden Musiker, wie Hegel sagt, häufig „die geistlosesten" sind. „Talent-

reiche Komponisten bleiben oft ihr ganzes Leben lang die unbewußtesten, stoffärmsten Menschen."[2] Auch daß es ein hoher Ernst um die Musik ist, wird man nicht leugnen, obwohl wir da immer nur von spielen sprechen, und sie aus dem Radio wie das Wasser aus der Leitung laufen kann. Man wird auch anerkennen müssen, daß Musik eine großartige geschichtliche Leistung ist, die in Jahrhunderten dieses rätselhafte Tonreich aufgebaut hat. Was macht diese Welt und unser Sich-Bewegen in ihr aber so problematisch? Unser gesamtes übriges geistiges Leben ist discursiv. Wie Lotze einmal sagt[3]: „Wir denken nicht bloß discursiv, sondern wir leben auch so", wir unterscheiden und verbinden Subjekt und Prädikat, Wille und Zweck, Gefühl und Gegenstand. Das Ding hat eine Eigenschaft, ich will etwas, ich fürchte etwas — unser ganzes geistiges Leben bewegt sich in solchen Beziehungen, und die Sprache ist Ausdruck dieser discursiven Art unserer geistigen Existenz; es gibt in uns Helligkeit des Geistes nur, wo wir so trennend und beziehend denken. Von alledem ist in der Musik keine Rede. „Nie treten zwei Töne in eine jener mannigfaltigen artikulierten Beziehungen zueinander, welche die Sprache durch die Casus der Hauptwörter oder die Flexionen ihrer Verben bezeichnet." Worin offenbart sich dann aber ihre Geistigkeit?

Leibniz und viele mit ihm[4] suchten diese Geistigkeit in der mathematischen Beziehung der Töne zueinander und meinten, die Musik sei eine dunkle, unbewußte Rechenübung, exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Daß das die Wirkung der Musik nicht erklärt, ist klar; eine geheimnisvolle Gesetzlichkeit der Tonwelt war da gesehen, doch was ist unbewußte Geistigkeit?

Es war *Schopenhauer*, der wohl als erster hier tiefer vorstieß, weil er das Wesen der Welt nicht mehr in der Ratio suchte, sondern im Willen, und die Musik als unmittelbaren Ausdruck dieses Willens verstand. Während alle bisherige Ästhetik die Musik in das System der übrigen Künste einordnete, sieht er: „Die Musik steht ganz abgesondert von allen anderen."[5] „Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgendeiner Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine so große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und so tief von ihm

verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft." Die Musik ist „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, noch bestehen". Sonderbarerweise steht ihm die Musik dann doch noch im Verhältnis zum Aufbau der äußeren Welt, und er führt die Analogie schnurrig genug durch, wenn der Baß die anorganische Welt, die Mittelstimmen die Pflanzen- und Tierwelt, und die Melodie die Menschenseele darstellen soll. Aber es war hier doch gesehen, daß in der Musik das Gemütsleben einen direkten Ausdruck findet, der, weil er nicht discursiv ist, „nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, Betrübnis, Lustigkeit oder Entsetzen ausdrückt, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, den Jubel, die Gemütsruhe selbst", die gegenstandslosen Gefühle, die Stimmungen, „also auch ohne die Motive dazu". Dennoch verstehen wir ihn vollkommen. Die Musik ist eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, aber „diese Allgemeinheit ist keineswegs die leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit". Schopenhauer vergleicht diesen Charakter der Allgemeinheit, die zugleich Bestimmtheit ist, mit dem von geometrischen Figuren, die auf alle Erscheinungen anwendbar sind. Besser wäre vielleicht der Vergleich mit dem algebraischen Ausdruck, der in dem Allgemeinen ja auch das bestimmte Einzelne in der bestimmtesten Wahrheit enthalten muß. Wenn wir einer Melodie einen Text unterlegen, sei er immer nur wie ein beliebiges Beispiel, das unter einen allgemeinen Begriff subsumiert werde. Deswegen passe die Komposition zu vielen Strophen und das mache, daß Musik so ganz verständlich und doch so unerklärlich sei.

Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik" hat mit diesen Gedanken Schopenhauers weitergearbeitet, in anderer Weise *Wilhelm Dilthey*[6] in seiner „Philosophie des Lebens". Hier ist von Schopenhauers Metaphysik und ihrer Objektivationstheorie nicht mehr die Rede, aber es bleibt die Erkenntnis von der Musik als dem unmittelbaren Ausdruck des Lebens. „In der Instrumentalmusik ist kein bestimmter Gegenstand, sondern ein unendlicher, das heißt ein unbestimmter.

Dieser ist aber nur im Leben selbst gegeben. So hat die Instrumentalmusik in ihren höchsten Formen das Leben selbst zum Gegenstand." Wenn ein musikalisches Genie wie Bach von jedem Klang der Natur, von jeder Gebärde zu entsprechenden musikalischen Gebilden, gleichsam Bewegungsthematen angeregt werde, so bedeute das nicht Nachahmung, sondern rede allgemein vom Leben. Es ist auch nicht so, daß wir mit den Tönen ein seelisches Erlebnis nachbilden, sondern der Ton selbst ist das Erlebnis und ist diesseits der Trennung von Subjekt und Objekt. „Was in der Seele zugrunde liegt, braucht gar nicht, ja wird meist dem Künstler für sich nicht erlebbar sein. Unmerklich im Dunkel der Seele bewegt es sich, und in dem Werk erst drückt sich ganz das dynamische Verhältnis aus, das in den Tiefen bestand. Aus ihm erst können wir es ablesen." „Dieses Zusammengepackte, in Qualität, Zeitverlauf, Bewegungsform, Inhalt Zusammengenommene wird im Musikwerk analysiert und als ein Verhältnis von Rhythmus, Tonfolge und Harmonie zu distinktem Bewußtsein gebracht." „Es sind Seiten des Lebens, die als Rhythmus, Melodie und Harmonie sich ausdrücken." Hegel spricht in seiner „Aesthetik" ähnlich von einer „lebendigen Analyse", wo „ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwickelungen und Lösungen sich expliciert"[7].

*

Es müßte nun versucht werden, dem Geheimnis dieses musikalischen Ausdrucks, der Mitteilung ist ohne discursiv zu sein, nicht gedanklich gegliedert und doch geistige Bewegung, weiter nachzugehn. Seine Grundlage bildet nun doch unsere Sprache, aber nicht ihre grammatische Artikulation, sondern die Variationen des Tones, die Hebungen und Senkungen, Rhythmen, Akzente und Klangfarben, von denen die inhaltliche Aussage getragen ist. Von Kind auf haben wir diese Beziehungen und ihre Bedeutung für die Gemütszustände aufgefaßt und empfinden sie mit, und aus dieser Erfahrung empfängt die Musik ihre ersten Schemata von Tonfolgen, mit denen sie nun schöpferisch arbeitet. Was in der Alltagssprache nur angedeutet ist und im Affekt gesteigert hörbar wird, wird hier bestimmt herausgeho-

Bayerische Staatsbibliothek München

ben, zu neuen Dimensionen ausgeweitet und zu immer größeren und weiteren Gebilden entfaltet. Die Sprachmelodie, die in den Formen der verschiedensten Grundleistungen der Sprache als Kundgabe, Aufforderung, Darstellung, Frage und Antwort usw. klingt, wird hier abstrakt laut und in ihren Klangmöglichkeiten entwickelt.

Ein Beweis dafür ist, daß sich die nationalen Unterschiede der Sprachintonation und -bewegung auch in der Musik bemerkbar machen. Schon Pepys notiert: Jede Nation habe ihren Akzent und Sprachton, die denen anderer Länder nicht gleich seien und ihnen nicht gefallen. Darum müsse auch der Gesang ein anderer sein. „Je mehr die Musik den Worten entspricht, desto mehr hat sie die Intonation der eigenen Sprache, so daß ein von einem Engländer komponiertes Lied dem Engländer immer besser erscheinen muß als dem Ausländer." Das gilt nun schon für das Tempo. Marcella Pregi, die das Gretchen in Berlioz' Faust gewiß hundertmal gesungen hat, berichtete, daß das Werk in deutscher Sprache gesungen zwanzig Minuten länger dauere als in französischer. Wundt hat in seiner Völkerpsychologie[8] diese assimilierende Wirkung des Sprachrhythmus geistvoll verfolgt. Die deutsche Sprache bewege sich in fallendem Rhythmus (⏑⏑), die italienische in steigendem (⏑⏑). Der fallende Rhythmus sei Ausdruck einer relativ affektfreien, getragenen Stimmung im Unterschied vom steigenden mit seiner Erregung. Schon Hegel hat den Einfluß des deutschen Sprachrhythmus — „das kahle jambische Skandieren" — nicht bloß in den Liedern, sondern „auch in vielen unserer größten Musikstücke gesehn". „Dieses rhythmische Ingredienz der Melodie liegt unserm Ohr viel näher als den Italienern, welche darin etwas Unfreies, Fremdes und ihrem Ohr Heterogenes finden mögen."[9]

Der Sprachablauf ist steigend und fallend, ist ruhig gleichmäßig oder stufenweise oder unstet und sprunghaft, ist gegliedert in Erregung und Ruhe, Erhebung und Senkung, Hemmung und Lockerung, Versteifung und Öffnung, Spannung und Lösung, und die Tonbewegung der Musik kann alle hierin gelegenen Möglichkeiten, losgelöst vom Inhalt, aufnehmen. Sie steigert die Tonqualität der Vokale zu besonderen Klangfarben. Und wie der Sprachlaut nur Teilbestand einer Gebärde

ist, die den ganzen Körper durchwirkt, so geht auch diese Totalbewegung und alle ihre Möglichkeiten in die Musik ein, das Gehen und Hüpfen, Laufen und Springen, Schwingen und Drehen, Stampfen und Schweben und tiefer noch der ganze Kreis der Gesten mit der Symbolik ihrer Bedeutung. Das Grundgesetz aller musikalischen Äußerung liegt in dem Spannungsfortgang, der aus Ruhe zur Bewegung und zur neugewonnenen Ruhe führt, wie ihn jedes lebendige körperliche Geschehen zeigt, das aus einer Gleichgewichtslage durch ihre Störung in eine andere Gleichgewichtslage zurückfindet[10].
Aus dieser natürlichen Grundlage erwächst die Musik, und ihre erste eigene Geistigkeit ist damit begriffen, die eigentümliche Freiheit und Losgelöstheit, die aus der Abstraktion, der Abtrennung des Lauts von allem Wort und aller Wirklichkeit, entsteht und ihm eine geheime Unendlichkeit gibt, eine Immaterialität und Verklärung oder Übersteigerung des Irdischen. Aber diese Geistigkeit hat jeder fremde Schrei in der Nacht oder die kadenzierte Interjektion eines Indianers, das Jodeln eines Älplers. Es fehlt hier noch die feste Form, die dieser Naturbewegung die positive geistige Gestalt gibt.

*

Das *erste* Mittel zu solcher Form ist das *Metrum*, das die unbewußt rhythmische Lebensbewegung durch eine gewollte Bewegung bindet. Klages hat bekanntlich den Rhythmus gegen den Takt ausgespielt und ihn als lebensfeindlich charakterisiert, aber das Geheimnis liegt gerade in ihrer Polarität. Hegel[11] hat die Bedeutung des Taktes im Unterschied vom Rhythmus schon tief gefaßt: „das Selbstbewußtsein findet sich in ihm als Einheit wieder." „Die Befriedigung, welche das Ich durch den Takt in diesem Wiederfinden seiner selbst erhält, ist um so vollständiger, als die Einheit und Gleichförmigkeit weder der Zeit noch den Tönen als solchen zukommt, sondern etwas ist, das nur dem Ich angehört und von demselben zu seiner Selbstbefriedigung in die Zeit hineingesetzt ist. Denn im Natürlichen findet sich diese abstrakte Identität nicht. Selbst die himmlischen Körper halten in ihrer Bewegung keinen gleichförmigen Takt ... und das Tier reduziert sein Laufen, Springen, Zu-

greifen usw. noch weniger auf die genaue Wiederkehr eines bestimmten Zeitmaßes." Der Takt „geht vom Geist allein aus". Aber seine künstlerische Bedeutung bekommt er nur dadurch, daß das Regellose und Ungleichförmige vorhanden ist, das er „besiegt und ordnet" [12], und daß wiederum der Rhythmus seine ganze Lebendigkeit doch erst gegenüber den Linien dieses abstrakten Gerüstes erweisen kann. Aus dem Zusammenspiel von Leben und Gestalt wird erst das geistige Kunstwerk, und das Genie des Musikers zeigt sich nicht bloß in der freien Lebendigkeit seiner Rhythmik, sondern auch in der fatalistischen Strenge, mit der er den Takt durchhält. Seine Energie erweist sich dann nicht als bloß mechanische Präzision, sondern ist durchgeistigt als gleichmäßig herrschende Kraft.

Das *zweite* Mittel ist die *harmonische Bindung*, das heißt die feste Einordnung des Tons in ein Tonreich und seine gesetzlichen Beziehungen. Sie ist wohl in die Musik durch die Instrumente gekommen, die Saite, die Flöte, das Horn, die aus sich selbst auf die harmonischen Verhältnisse führen. Auch hier gibt es dann Steigerung und Entfaltung. Gegenüber der subjektiven Erregung und ihrer Äußerung wurde hier eine objektive Tonwelt hörbar, innerhalb deren der Mensch sich bewegt, ein für sich selber bestehendes gesetzliches Tongebäude, das zunächst vom Ausdruck des Gemüts losgelöst ist, das ihm bekannt und zugleich fremd ist und in dem er Entdeckungen machen kann, überrascht werden oder begnadet. Hier ist das individuelle Leben eingetaucht in ein größeres Ganzes und harmonisch gebunden, zugleich bekommt aber der subjektive Ton durch die Harmonie eine Tiefendimension. Diese Tonwelt steht mir nicht gegenüber wie ein Objekt dem Subjekt, sondern, wie die Stimmung noch hinter der für das theoretische Bewußtsein selbstverständlichen Scheidung von Subjekt und Objekt in der Schicht einer ursprünglichen Einheit liegt, so auch die Tonwelt. Das Ohr kennt die Trennung von Subjekt und Objekt nicht, die das Auge immer bewußt hat, und die Welt der Harmonie ist zugleich ein objektives Reich und die Tiefendimension des subjektiven Gefühls. Goethe hat diese seltsame Doppelsinnigkeit einmal sehr großartig ausgedrückt, wenn er von Bachscher Musik sagt: „Als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sichs etwa in Gottes Busen kurz

vor der Weltschöpfung möchte zugetragen haben. So bewegte sichs auch in meinem Inneren." Das Bewußtsein steht hier keinem Objekt gegenüber und wird im Verlust dieser Freiheit von dem fortflutenden Strom der Töne selber mit fortgerissen. Leben ist Bewegung. Dieses dynamische Element kommt in die Harmonie durch die Dissonanz. „Dies macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, daß es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut." Mit dem Gegensatz ist aber unmittelbar auch die Notwendigkeit einer Auflösung der Dissonanz und ein Rückgang zur Harmonie gegeben. „Diese Bewegung erst, als Rückkehr der Identität zu sich, ist überhaupt das Wahrhafte." [13] Die freien Bewegungen des Gemüts erhalten durch die harmonische Bindung, die notwendigen Proportionen der quantitativen Grundverhältnisse der Töne und die gesetzlichen Beziehungen des Tonmaterials einen sicheren Grund und Boden, auf dem sich das innere Leben in einer erst durch solche Notwendigkeit gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt.

Das *dritte* und entscheidende Moment für die Geistigkeit der Musik ist ihre *Architektonik*. Ein musikalisches Gebilde entsteht immer nur durch die Wiederholung einer Tonreihe. Einige isolierte Töne sind noch keine Musik. Erst dadurch, daß ich sie wiederhole, entsteht die musikalische Realität, gleichsam das musikalische Wort, das Thema. Und erst indem ein solches bestimmtes Motiv festgehalten wird, erkennt man in dem Tongeschehen einen Sinn. Durch die Abwandlung dieses Gebildes, die Sequenz, die Verlängerung oder Verkürzung oder Verschiebung, die Variation in allen ihren Möglichkeiten, rhythmischen oder harmonischen, kommt der Musiker dann weiter. Das da capo, das Immer-noch-einmal, ist die Wollust des Lebenswillens, das Schopenhauer von seiner pessimistischen Metaphysik aus nicht verstehen konnte und das Nietzsche umgekehrt zu seinem Index machte. Es ist aber zugleich das Mittel zur Erregung dieses Lebensgefühls, wie es die Musik der Naturvölker zeigt, aber auch jede improvisierende Kindergruppe und jeder Kanon beweisen, wo die Gemeinschaft sich durch die Wiederholung in der Gefühlserregung steigert. Das Gefühl dauert länger als der verklingende Laut, und so muß er wiederholt werden, um es auszuschöpfen, und dadurch, daß im da

capo variiert wird, vermag sich das Gefühl – wie Goethe in seiner „Novelle" sagt, wo er das Löwenkind sein Lied variieren läßt – „in und durch sich selbst aufregend zu erhöhen".
Aber die bloße Wiederholung, wie immer abgewandelt, gibt noch keine Architektur, so wenig wie tausend Ziegelsteine ein Gebäude. Dies überlegene Gefüge kommt erst zustande durch die Tonalität und durch die Kadenz[14]. Wie immer diese beiden in uns begründet sein mögen, ob naturgegeben oder als eine historische Schöpfung, da ist jetzt ein übergeordneter Spannungszusammenhang, innerhalb dessen das musikalische Leben sich entwickelt und durch den es zusammengehalten und bestimmt wird. Dieser Zusammenhang ist unabhängig von dem Willen des Musikers, ein objektiv dynamisches Gerüst, innerhalb dessen sich ein Ausdruckswille verwirklicht, und das schöpferische Geheimnis liegt analog wie bei dem Verhältnis von Rhythmus und Takt oder Melodie und Harmonie in der Beziehung dieser Polarität. Es ist dieselbe Polarität, vor der der Maler steht, wenn er die Subjektivität seines Form- und Farbwillens in der Erfassung der gegenständlichen Dinge realisieren muß. Eine abstrakte Kunst, die auf diesen Kampf mit der Natur und die Auseinandersetzung mit ihr verzichten will, wird schnell leer und chaotisch. So wird die Musik, die die Tonalität aufgibt, bodenlos und hemmungslos und kommt zu keiner lebendigen Gestalt. Jede Dissonanz orientiert sich an der Tonalität oder sie führt ins Nichts. Die Tonalität ist wie das Metrum die Selbstbehauptung des geistigen Ich gegenüber dem Andrang der elementaren, unterirdisch wühlenden Lebendigkeit.
So entwickelt sich aus der vorgegebenen Sprachmelodie in den Polaritäten von Rhythmus und Takt, Melodie und Harmonie, Dissonanz und Tonalität die Tonwelt der Musik. Ihre Geistigkeit liegt jedesmal in der Spannung der beiden Glieder dieser Polarität, in der die ursprüngliche affektive Lebendigkeit ihre Ordnung und damit ihre eigentliche Vollendung gewinnt. Das Gesetz gibt die geistige Freiheit. Wie Gottfried Semper einmal von den Gesetzen der Architektur sagt: „Die Schranken der freien Komposition, die hierdurch gesteckt sind, weit entfernt den Geist zu beengen, sind vielmehr ein sicherer Führer in das Reich der Erfindung, denn in jeder Kunst ist Gesetzlosigkeit

gleichbedeutend mit Ratlosigkeit." Ganz ähnlich formuliert das Hegel für die Musik[15]: „Die echte Freiheit steht nicht dem Notwendigen, als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht, gegenüber, sondern hat dies Substantielle als das ihr selbst einwohnende mit ihr identische Wesen, in dessen Forderungen sie deshalb so sehr nur ihren eigenen Gesetzen folgt und ihrer eigenen Natur Genüge tut, daß sie sich erst in dem Abgehen von diesen Vorschriften von sich abwenden und sich selber untreu werden würde."

*

Aber damit ist die letzte Tiefe der Geistigkeit der Musik noch immer nicht erreicht, die Beethoven sagen ließ, daß sie höhere Offenbarung sei als alle Weisheit und Philosophie. Diese Offenbarung gelingt doch erst ihrer symbolischen Wirkung. Schering[16] hat den Versuch gemacht, diese Symbolik der Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung darzustellen. Für uns hier müssen ein paar Beispiele genügen.

Schon die bloße Reinheit der Töne wirkt symbolisch. Indem sie von einer himmlischen Reinheit, einer jungen Unbeflecktheit oder einer überirdischen Klarheit kündet, gewinnt schon der Ton an sich eine geistige Kraft, die einem die Tränen in die Augen treibt. Jede Tonlinie ist dann wie eine Geste, die einen Sinn ausdrückt, z. B. nach oben weist oder zusammenschließt, aus Unruhe zur Ruhe führt oder aus Dunklem ins Helle strebt, das Leben aus einer Starrheit auflöst zu voller Hingabe oder von oben mit Gnaden überschüttet. Wenn ein Werk aus dem Chaos die beglückende Ordnung eines Kosmos entwickelt, oder wenn es die getrennten Leben in der Einheit der Harmonie zusammenführt, scheint es den innersten Sinn der Welt zu offenbaren.

Das letzte symbolische Geheimnis der Musik ist immer die Harmonie. Wenn zwei Kinder zum erstenmal den Zusammenklang ihrer Stimmen hören, tut sich ihnen der mystische Genuß einer höheren Einheit auf. Die Antike meinte, die Welt sei nach dem Gesang der Musen gebildet, die Himmel bewegten sich in der Harmonie, und auch unsere Seele sei so entstanden, woher es komme, daß die in ihr schlummernden Tugenden durch die

Töne zum Leben erweckt würden. Aber Harmonie ist keine objektive metaphysische Wahrheit, sondern eine geistig ethische Erfahrung, die tief beglückt, weil sie den Sieg der Vollkommenheit verkündet und einen höchsten Sinn empfinden läßt, der dieser in unendlichen Spannungen getrennten Wirklichkeit aufgegeben ist.

Da schwebt hervor Musik mit Engelschwingen,
Verflicht zu Millionen Tön' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne:
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.

DAS ENDE DER KUNST?

1945

Es ist mir nicht möglich, den Aufsatz *Herbert v. Einems* ohne Widerspruch hinausgehen zu lassen, alle Erinnerungen an die Wonnen und Entzückungen, die Kunstwerke unserer Zeit mir geschenkt haben, stehen dagegen auf, und ich meine, *Maillol* und *Mestrovic*, *George Minne* und *Lehmbruck*, *Hodler*, *James Ensor*, *Albert Servaes* oder mein toter Freund *Erich Kuithan* würden mir im Traum erscheinen, wenn ich sie durch mein Schweigen verriete. Hat doch kein historisches Bild mich so bewegt wie die Schönheit, die ein heutiger Künstler aus der von uns gelebten Wirklichkeit herausgearbeitet hat. *Hegel* sagt: „Nur die Gegenwart ist frisch, das Andere fahl und fahler."
Von Einem will zwar nur von der deutschen Kunst reden, aber seine These trifft die Schöpfungen der Gegenwart überhaupt, sie sind alle in gleicher Verdammnis. Gewiß, magis amica veritas – wenn er mit seiner Prognose recht hat, wird man sie tapfer hinnehmen müssen, wie der Krebskranke die böse Eröffnung seines Arztes. Aber bei allem klug und fein Formulierten in seinem nachdenklichen Aufsatz scheint mir die Grundthese falsch zu sein, auf der seine düstere Aussicht auf die Zukunft beruht: „Was die Zukunft bringen wird, ist noch dunkel. Ob sie der bildenden Kunst noch einmal mehr als einzelne Früchte schenken wird, muß nach dem Gesagten fraglich bleiben." Das „Gesagte" ist die romantische Theorie, daß die schöpferische Kraft der Kunst abhängig sei von dem Vorhandensein eines Mythos, einer geschlossenen Welt, die „unantastbar und unangreifbar" ihren Inhalt abgebe. Vom Mittelalter über die Renaissance bis zum Barock habe eine solche gemeinschaftliche „unbezweifelbare religiöse Vorstellungsform" bestanden, die ihre Werke trage; mit ihrer Auflösung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bleibe nur das einsame Subjekt in

seiner geistigen Unsicherheit und Formlosigkeit übrig. *Von Einem* verbindet diese These noch mit einer biologischen Auffassung der Kulturen, die keinen andern als organischen Wachstumsgesetzen unterworfen seien. „Ihre Formen sind durch ihr Alter bedingt." Aber was heißt da „Alter"? Ist unsere Kultur heute „alt"?

Jene romantische These von der unbezweifelt geglaubten Mythologie als der Bedingung der großen Kunst ist aber auch unabhängig von dieser biologischen Theorie denkbar, sie scheint mir nur die Wirklichkeit zu verfehlen. Ob Phidias so fest an seinen Zeus geglaubt hat, wie Professor *Otto* das heute tut, ist mir schon fraglich. Vom Mittelalter meinte *Dilthey* einmal: „Wir gewahren in einigen Zeiten und Kreisen des Mittelalters eine außerordentliche Herrschaft religiöser Vorstellungen über die Menschen, wenn anders der äußere Schein des Lebens und der kundgegebenen Motive Wahrheit ist. Legen wir unsere eigene Wahrnehmung von den inneren Zuständen gegenwärtiger Menschen zugrunde, so müßte vieles hiervon als bloße Ausdrucksweise und Konvention gelten." Es war gewiß nicht bloß *Friedrich II.*, der unabhängig dachte und dabei wahrscheinlich Kunstwerke mehr genoß als seine gläubigen Zeitgenossen. In der Renaissance kann man doch geradezu von einem Doppelleben der Künstler und Kunstfreunde reden. *Tizian* malte seine Assunta wie seine Danae oder sein Bachanal, *Corregio* die Liebesabenteuer des Jupiter mit Leda und Jo mit derselben Inbrunst wie die Heilige Nacht. Was *Lorenzo di Medici* und sein Kreis oder die *Aretino, Laurentius Valla, Macchiavelli* geglaubt haben, wissen wir. Trotzdem haben sie bestimmt ein Heiligenbild von *Lionardo* mehr bewundert und verehrt als alle guten Christen von Florenz, die mit *Savonarola* die Bilder verbrannten. In Nürnberg gab es damals den Prozeß gegen die „gottlosen" Maler, und wie mag es im Kopf *Baldung Griens* ausgesehen haben, der den Geistlichen sein Hexenbild zum Neujahrsfest widmete? Ob *Velasquez* oder *Franz Hals* wirklich aus einem unbezweifelten religiösen Mythos heraus malten? Ich glaube nicht einmal, daß der Protestant *Rembrandt* so fest an die jüdische und christliche Legende glaubte wie an die Schönheit seiner Saskia und die funkelnden Geheimnisse ihres Geschmeides und das erregende mystische Spiel des

Lichtes. Von den Manieristen und dem Extremismus der Barockkünstler gar nicht zu reden, wo Echtheit oder Konvention des „Systems" und Triumph propagandistischer Übersteigerung sehr schwer zu unterscheiden sind. Schließlich wird man umgekehrt sagen können, daß die geistige Welt der Gebildeten kaum je einheitlicher und breiter gewesen ist als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wo der Gestaltenkreis unserer Dichter jedem nahe und innig vertraut war. Der Grund der künstlerischen Minderwertigkeit ihrer Bilder, wenn sie besteht, muß anderswo liegen als in dem fehlenden Glauben an einen mythischen Gehalt.

Der Niedergang der Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts oder doch eigentlich schon seit der zweiten Hälfte des 17. ist allerdings fraglos. Ich selbst habe vor fast 40 Jahren versucht, der Geschichte nachzugehen, „die von der Auflösung der alten Malerei bis zur Entstehung unserer neuen führt — sie ist ein geschlossener Kreis, und es wäre eine dankbare Aufgabe, sie zu schreiben, denn sie ließe in die Zusammenhänge des Niedergangs und Wiederauflebens einer großen menschlichen Produktionskraft sehen". Ich sah den Grund damals, kurz gesagt, in einer Überwucherung der Rationalität, wo dann der Bedeutungszusammenhang und der Bildzusammenhang sich nicht mehr decken. Wie *Roger de Piles* es schon ausdrückte: „Die gens d'esprit beginnen immer mehr, ein Bild statt mit den Augen mit dem Geist anzusehen", und er erzählt von *Poussin*, daß sein Hauptziel gewesen sei, den Augen des Geistes zu gefallen, obwohl er ganz entschieden darin war, daß alles, was im Bilde lehrreich sei, sich dem Geist nur mitteilen dürfe par la satisfaction des yeux. Das Schicksal lag darin, daß diese geistigen Freuden der neuen Zeit nur noch mittelbar sichtbar zu machen waren. So ging das metaphysische Verhältnis zur Sichtbarkeit, das die elementare Grundlage aller bildenden Kunst ist, verloren. Aber ich muß hier auf meine alte Darstellung in dem Büchlein „Die Weltanschauungen der Malerei" [1], mit dem Abschnitt „Die Gedankenmalerei", verweisen. Richtiger wäre der Ausdruck „Bildungsmalerei" gewesen. Ich sah den Neubeginn der Kunst damals bei den Deutschrömern, dem *Leibl*kreis und den Impressionisten, die, jeder in seiner Art, wieder in dem „Realen die größte Poesie" fanden, und ich

meine auch heute noch, daß es *diese* Künstler waren, die mit dem Kampf gegen die „Bildung" und mit jenem Umschwung begannen, der allmählich unser ganzes Lebensgefühl veränderte und aus dem wir heute noch existieren.

Herbert v. Einems Glaube an das Ende der Kunst hat einen gewaltigen Kronzeugen in *Hegel*, wenn dieser ihn auch etwas anders begründet. Für *Hegel* war die Kunst solange klassisch, d.h. in ihrer höchsten Funktion, als sie die einzige Form der Offenbarung des Göttlichen war, das war in der Antike. Sie habe dann immer noch Schönes geschaffen, aber der Geist habe seit dem Christentum eine Innerlichkeit gewonnen, die sich in der sinnlichen Anschauung nicht mehr vollständig ausdrücken könne. „So lange der Künstler mit der Bestimmtheit der Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt ist, solange ist es ihm auch wahrhaft *Ernst* mit diesem Inhalt und dessen Darstellung, d.h. dieser Inhalt bleibt für ihn das Innerliche und Wahre seines eigenen Bewußtseins, ein Gehalt, mit dem er seiner innersten Subjektivität nach in ursprünglicher Einheit lebt, während die Gestalt, in welcher er denselben herausstellt, für ihn als Künstler die letzte, notwendige, höchste Art ist, sich das Absolute und die Seele der Gegenstände überhaupt zur Anschauung bringen." „Wenn wir jetzt einen griechischen Gott oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturwerkes oder Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoffe. Der innerste Glaube ist es, der uns dann abgeht." „In unseren Tagen hat sich fast bei allen Völkern die Bildung der Reflexion, die Kritik, und bei uns Deutschen die Freiheit des Gedankens auch der Künstler bemächtigt." „Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes." „Es gibt heutigen Tages keinen Stoff, der an und für sich über dieser Relativität stände, und wenn er auch darüber erhaben ist, so ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, daß er von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde." Diese höchste Funktion ist nach *Hegel* erst von der Religion und schließlich von der Philosophie übernommen worden[2]. „Dem Künstler aber", fährt er fort, „dessen Genie für sich von der früheren Be-

schränkung auf eine bestimmte Kunstform befreit ist, steht jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und zu Gebot." Wie sich diese „Freiheit" künstlerisch auswirken sollte, hat *Hegels* Schüler *Hotho* in seiner „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei" (1842/43) grotesk entwickelt. Es war der Höhepunkt der Bildungsmalerei! Aber selbst *Dilthey* schreibt noch: „Hatte vielleicht *Hegel* darin recht, daß die Religiosität und Kunst untergeordnete Formen der Wesensentfaltung der Philosophie seien: bestimmt, immer mehr in die höhere Bewußtseinsweise der philosophischen Weltanschauung sich umzusetzen?" Die Entscheidung dieser Frage hinge, meint er, „vornehmlich davon ab, ob der Wille zu einer wissenschaftlich begründeten Weltansicht je sein Ziel erreiche"[3]. Auch er hatte das wahre Verhältnis zu dem Wesen der bildenden Kunst noch nicht wiedergewonnen, die nicht einen fremden Gehalt schön darstellt, sondern deren Gehalt die Schönheit ist. Die Schönheit selbst ist das ewige Geheimnis, das zu enthüllen die Künstler leben. Die Stoffe der Kunst wechseln durch die Jahrhunderte, ihre Funktion ist mehrseitig, aber im letzten immer die gleiche und unersetzbare. Sinnlichgeistige Wesen, die wir sind, leben wir in der Sichtbarkeit und mit ihr. Sie erstaunt uns und erschreckt uns, reißt uns hin und tröstet uns, und wir sehen uns niemals an ihr satt. Immer bleibt ein Rätsel, was sie uns gibt und was wir ihr leihen, empfangend und gestaltend. Selbst im Furchtbaren und Grausamen entdecken wir ihren Silberblick, wie *Grünewald* an dem Aussätzigen, und man weiß von Menschen, die in diesen entsetzlichen letzten Jahren über der Großartigkeit des Anblicks der brennenden Stadt ihre Todesangst und sogar die Angst um ihr Eigentum vergaßen. Man wird sagen können, daß die Fähigkeit und Leidenschaft, das Schöne im Leben zu sehen, zu keiner Zeit so groß und so in der Breite eines Volkes wirklich gewesen ist, wie in unseren tödlichen Tagen. Die Briefe unserer Soldaten sind voll davon. *Hegel* fragt, an welchem Stoff unsere Kunst sich nun realisiere, welches der ihr eigentümliche Inhalt sei, der uns wieder Ernst sein könne, nachdem die Mythenwelt, die antike wie die christliche und erst recht die germanische für uns vergangen ist, und er antwortet mit dem tiefen Satz: „In diesem Hinausgehen der Kunst über sich selber ist sie ebensosehr ein Zurückgehen des

Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst alle feste Beschränkung auf einen bestimmten Kreis des Inhalts und der Auffassung von sich abstreift, und zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemein-Menschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen. Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber, und ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengeist, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann." Der große Irrtum *Hegels* war, daß die Kunst auch in ihrem Stil und in ihrer Auffassung nun nicht mehr gebunden sei, weil er den falschen Ausgang für ihr Verständnis einseitig von dem Gehalt aus nahm, aber die Verlegung aller Bedeutung aus der Transzendenz in die Immanenz war richtig gesehen. Wir wollen das Leben aus ihm selber verstehen und erwarten von unseren Künstlern, daß sie uns den Himmel der Schönheit in diesem unseren Alltag offenbaren, ihre Heiligkeit und Macht in dieser von uns gelebten grausamen Wirklichkeit. Und die Wahrheit ihrer Bilder wird uns immer dann am stärksten ergreifen, wenn wir die eigene Existenz in ihnen wiedererkennen, hingestellt und ausgesprochen, geformt und gedeutet in dem schweigsamen Zauber ihrer farbigen Flächen. Über der Tür des Kirchleins der Emigranten in Gewissensruh, in dessen Nähe ich dies schreibe, steht der Spruch: „Certes l'éternel est en ce lieu, mais je n'en savoie rien." Sie hofften, auch in der neuen Heimat Gott zu finden.

DIE KUNST UND DAS PUBLIKUM

1952

Das Verhältnis zwischen der produktiven Kunst und dem Volk ist heute in sonderbarer Weise gestört. Das gilt vor allem für die bildende Kunst, aber auch für die Musik. Ich denke nicht nur an die brutale Reaktion des Nationalsozialismus gegen die sogenannte „entartete Kunst"[1] oder des Bolschewismus gegen die formalistische Kunst als Ausdruck der Decadence der kapitalistischen Gesellschaft[2], sondern an die ganz allgemeine Ablehnung der modernen Werke durch die gesamte bürgerliche Welt. Als die Westermannschen Monatshefte neu erschienen, brachten sie Bilder von Hofer, Nolde, Kirchner und Gilles. Das erregte einen solchen Zorn bei den Lesern — es wird von Tausenden von Abbestellungen berichtet —, daß der Verlag sie durch klassische Bilder ersetzte. In der Zeitung „Die Welt" berichtete Johann Frerking darüber unter dem Titel „Bildersturm der Unmodernen". Aber damit wird man dem schweren Problem, das hier vorliegt und in letzte Fragen der Kunst zurückreicht, nicht gerecht. Für die gleiche Lage in der Musikwelt meint ganz ähnlich Wilhelm Furtwängler: „Statt moralisch über das sogenannte Publikum zu Gericht zu sitzen wäre es besser, zu begreifen, daß hier ein Problem vorliegt."[3]

Die ästhetische Wirklichkeit besteht überall aus drei Faktoren: dem schöpferischen Prozeß, dem Produkt und dem genießenden Empfänger, oder anders ausgedrückt: aus dem Genie, dem Werk und dem Geschmack des Publikums. Die Epochen der Ästhetik sind davon bedingt, welchen dieser drei Faktoren sie zum Ansatz ihrer Analyse nehmen. Es lösen sich nacheinander ab die Werkästhetik der Renaissance, die Geschmacksästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts und die Genieästhetik seit dem deutschen Sturm und Drang. In dem radikalen Ausgang vom Genie lag eine Verachtung des Publikums und seines Geschmacks[4].

Der junge Goethe schreibt das übermütige Wort: „Um den Künstler allein ist es zu tun, daß der keine Seligkeit des Lebens fühlt als in seiner Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum's gaffte oder nicht, was liegt an dem?" In großartiger Unbekümmertheit wird die Wirkung auf den Beschauer oder Hörer ignoriert. In der „Theatralischen Sendung" heißt es: „Wenn von Kunst die Rede war, dachte er nur ans Werk und an dessen Vollkommenheit, nicht an die Wirkung, die es auf den Menschen tut." Karl Philipp Moritz, dessen kleine Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen" im wesentlichen Goethes Gedanken wiedergibt, nimmt diese Haltung gegen das Publikum geradezu als Ausgangspunkt. Es geht um das Werk, das um seiner selbst willen hervorgebracht ist und nicht für das Vergnügen des Publikums. Das Genie und sein Werk löst sich so aus dem Zusammenhang mit dem genießenden Beschauer und wird ein Selbstzweck, der um sich selber kreist und damit den menschlichen Bezug zu der Umgebung, zu dem Volk verliert.

Das Wort Publikum ist damals in Gebrauch gekommen. Nach dem Grimmschen Wörterbuch wurde es von Berlin eingeführt. Es kommt von dem mittellateinischen publicum vulgus, „das gemeine Volk", und enthält schon da in seiner Bedeutung eine gewisse Abwertung und Trennung: odi profanum vulgus et arceo.

In dem Bündnis, das Goethe mit Schiller schloß, ist die Feindschaft gegen das Publikum ein wesentlicher Faktor. Die Xenien sind davon der Ausdruck. Wie Schiller einmal an Goethe schreibt: „Gegen das Publikum gibt es nur *ein* Verhältnis, den Kampf." Oder an Fichte: „Ich würde mich für sehr unglücklich halten, für dieses Publikum zu schreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publikum zu schreiben. Eine direkte Opposition gegen den Zeitcharakter macht den Geist meiner Schriften aus."

Es ist klar, welche Folgen das haben mußte. Die hohe Kunst wird jetzt die Angelegenheit einer Elite der Gebildeten, wird etwas priesterlich Esoterisches. Der soziale Bezug, das gesunde Verhältnis zwischen Schöpfer und Volk geht verloren. Das ist

die dunkle Kehrseite unserer großen deutschen Dichtung, und die Wirkung jener Trennung wirkt bis heute nach[5]. Der Stefan-George-Kreis mit seinem falschen Aristokratismus und der artistischen Exklusivität, der Radikalismus der Expressionisten mit ihrer Terrorisierung des Publikums sind Formen dieser Selbstherrlichkeit des Genies. Und die abstrakte Kunst heute, die sich völlig von der Wirklichkeit trennt und bloß aus der formalen Gesetzlichkeit von Form und Farbe leben will, hat diese Isolierung des Künstlers von dem „Laien" noch gesteigert. Ein junger Maler sagt: „Das Publikum ist für das Werk ganz unwesentlich. Es kommt nur darauf an, daß Kunstwerke entstehen." [5a] Oder wie Georges Braque schreibt: „Ich kann Ihre Frage, für wen ich arbeite, nicht beantworten. Darüber denke ich niemals nach." Diese Selbstgenügsamkeit des Künstlers verkürzt aber den vollen Lebensprozeß, indem sie den Empfänger mißachtet.

Dabei wäre schon damals dieser radikale Weg nicht der einzig mögliche gewesen, auch von der Sturm- und Drangeinstellung nicht. Herder sah eine ganz andere Möglichkeit, ebenso Bürger, Möser oder Pestalozzi[6]. Es war bei ihnen allen ein tiefes Gefühl von den Trennungen im Volk und der Isoliertheit des Gebildeten. Weil man den Verstand feindlich ansah und alle schöpferischen Kräfte in Sinnlichkeit, Phantasie und Leidenschaften begründet fand, so mußte das Volk, nun nicht das Publikum, sondern das einfache, nicht durch den Intellekt gestörte Volk einen neuen Wert bekommen — auch vom Ästhetischen her.

Als *Herder 1769* von Riga floh und auf dem Schiff in seiner Einsamkeit den Ossian las, da erschienen ihm diese Gesänge im Gegensatz zu der Kunstdichtung seines Zeitalters als „Lieder des Volkes", „Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volkes", als „lebendiger Volksgesang". Er will jetzt Volksschriftsteller werden, der in der Sprache des gemeinen Mannes schreibt. Neben den „volksunkundigen Stubengelehrten", der ihm der Typus seines poesielosen Zeitalters war, trat die Vision des „Volksdichters". Herders Ossian-Aufsatz von 1771, der dann in den „Blättern von deutscher Art und Kunst" erschien, war das Manifest einer solchen neuen Volkspoesie. Der Aufsatz hat damals eine Bewegung hervorgerufen, alles fing an, Volks-

lieder zu sammeln, und man sah in der Volkspoesie ein Ideal, dem man in der Lyrik nahezukommen suchte, Goethe, Claudius, Voß und Bürger.

Für *Bürger* war das Volk der „eigentliche Kenner", und er liest seine Balladen der Dienstmagd vor oder dem Dorfschulmeister als den wahren Kritikern[7], und er plant eine Tragödie mit demselben Ziel, das für die Ballade und das Volkslied gelte, „daß sie nämlich eben die Wirkung in der hölzernen Bude bei der Dorfschenke als dem Hoftheater tut". Er schreibt 1776 seinen „Herzenserguß über Volkspoesie" und stellte die Forderung der „Popularität" auf, die für jeden Dichter gelte. Und in den beiden Vorreden zu den Gedichten ist das der Kern: die Sehnsucht nach einer neuen Gemeinschaft mit den Menschen der niederen Volksschichten und ein Verlangen, aus der Isoliertheit des Dichters, der in der engen Bildungsschicht, der er angehört, gebunden ist, herauszukommen. Dichtung, heißt es, ist eine allgemein menschliche Kunst, auf die nicht nur Weise und Gelehrte ein Anrecht haben. Sie soll verdaulich und nährend für das ganze Volk sein. Der Dichter ist nichts ohne das Volk, er muß auf dem Markt des Lebens wirken.

Es ist ungemein lehrreich zu sehn, wie *Schiller* in seiner Kritik von Bürgers Gedichten sich mit diesem Bürgerschen Ideal der Popularität und der Volksdichtung abfindet. „Ein Volksdichter in jenem Sinne, wie es Homer in seinem Zeitalter oder die Troubadours in dem ihrigen waren, dürfte in unseren Tagen vergeblich gesucht werden. Unsere Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr dieselbe Stufe einnahmen, sich also leicht in derselben Schilderung erkennen, in denselben Gefühlen begegnen können. Jetzt ist zwischen der Auswahl einer Nation und der Masse derselben ein sehr großer Abstand sichtbar." Außer dem Kulturunterschied ist es „die Konvenienz, welche die Glieder der Nation in der Empfindungsart und dem Ausdruck der Empfindung einander so äußerst unähnlich macht. Es würde daher umsonst sein, willkürlich in einem Begriff zusammenzuwerfen, was längst schon keine Einheit mehr ist. Ein Volksdichter für unsere Zeiten hätte also bloß zwischen dem Allerleichtesten und dem Allerschwersten die Wahl: entweder sich ausschließend der Fassungskraft des großen Hau-

fens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder *den ungeheuren Abstand*, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben und beide Zwecke vereinigt zu befolgen." „Welch ein Unternehmen, dem edlen Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volkes anzuschmiegen. Groß, doch nicht unüberwindlich ist diese Schwierigkeit; das ganze Geheimnis, sie aufzulösen – glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in Behandlung desselben."

Es war die tragische Situation damals, daß unsere Klassik nicht aus dem nationalen Fundus meinte dichten zu können, sondern den Volksbegriff, den sie im Ideal doch auch hatte, auf die Antike projizierte. So wurde unsere deutsche Geistigkeit, als sie ihren schöpferischen Höhepunkt erlebte, in eine fremde Welt getrieben und übernahm eine fremde Sprache und Mythologie, die das Volk nicht verstehen konnte, statt aus der eigenen Gegenwart oder der nationalen Sage und Geschichte zu dichten, wie sie das im Beginn mit Werther und Götz und mit den Räubern und Luise Millerin getan hatte.

Schiller war sich der Schicksalhaftigkeit dieser Wendung ganz bewußt. Die Dokumente dafür sind die berühmte Stelle über die eigene Zeit in den Briefen zur „ästhetischen Erziehung" und zwei Schreiben an Süvern und Herder. Herder hatte 1796 einen Aufsatz „Iduna" gebracht, indem er in vier Gesprächen das Problem behandelte, statt der griechischen Mythologie die nordisch-isländische zu benutzen und für unser deutsches Leben auszuwerten. Ganz tiefe Einsichten sind da ausgesprochen und gegenüber Schillers „Götter Griechenlands" vertreten. Schiller hat in einem großen Brief geantwortet: „Gibt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehn, damit eines ausmachen und darein zurückfließen muß und in unseren Umständen *kann*, so haben Sie gewonnen. Aber gerade jene Voraussetzung leugne ich: die Übermacht der Prosa in dem Ganzen unseres Zustandes ist so groß und entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, notwendig davon angesteckt und also zugrunde gerichtet werden muß.

Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht." Und es scheint ihm „gerade ein Gewinn für den Dichter zu sein, daß er seine eigene Welt formiert und durch den griechischen Mythos der Verwandte eines fernen, fremden und idealen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde".

Im „Tell" hat er aber dann doch bewußt ein „Volksstück" hingestellt, das aus der eigenen Welt genommen war und dem Bedürfnis und Verständnis der Volksseele so entgegenkam, — wie er sagte: „durch glückliche Wahl des Stoffs und höchste Simplizität in der Behandlung", — daß es zu einem wirklichen Volksdrama wurde. Und den gleichen Erfolg hatte er mit der „Glocke". Die ästhetische Kritik der älteren Romantik machte sich lustig darüber. Sie war durchaus auf Elite eingestellt. Das Volk zerfiel für *A. W. Schlegel* in zwei Teile: die an der wissenschaftlichen und konventionellen Bildung Teilnehmenden und die davon ausgeschlossenen Stände bleiben für ihn „gänzlich getrennt".

Die jüngere Romantik hat die Volksliedbewegung dann wieder aufgenommen und den Begriff des Volksgeistes entwickelt, aus dem Volkslied und Märchen und Sage, aber auch das Recht entsteht, und man suchte eine neue Volkskultur und findet in der Rückwendung auf das deutsche Mittelalter und den christlichen Mythos die Grundlage für die neue Kunst. Die Frage spitzte sich jetzt dahin zu: ob es dann überhaupt noch eine Kunst geben könne, wenn der Mythos, der ihrem Inhalt zugrunde liegt, nicht mehr im Volk geglaubt wird. Hegel meinte: das Zeitalter der Kunst sei vorbei. „Wenn wir jetzt einen griechischen Gott oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstand eines Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoffe, der innerste Glaube ist es, der uns daran abgeht."

Vor einigen Jahren hat *v. Einem* in einem bedeutenden Aufsatz in der „Sammlung"[8] das Problem noch einmal aufgeworfen. Die schöpferische Kraft der Kunst sei abhängig von dem Vorhandensein eines Mythos, einer geschlossenen Welt, die unantastbar und unangreifbar ihren Inhalt abgebe. Vom Mittelalter über die Renaissance bis zum Barock habe eine solche ge-

meinschaftliche unbezweifelbare religiöse Vorstellungsform bestanden, die ihre Werke trage. Mit ihrer Auflösung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bleibe nur das einsame Subjekt in seiner geistigen Unsicherheit und Formlosigkeit übrig. Ich habe ihm damals im gleichen Heft geantwortet unter dem Titel „Das Ende der Kunst?" und meinte: der Grund für das Absinken der Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts liege nicht im Fehlen des Glaubens an einen Mythos — auch die Maler der Renaissance und die Kenner damals haben ihn nicht mehr wirklich geglaubt — sondern daran, daß man über der Rationalität das metaphysische Verhältnis zur Sichtbarkeit verloren habe und statt echter Bilder, die aus dem leidenschaftlichen Verhältnis zur sichtbaren Welt erwachsen — „Trinkt, o Augen, was die Wimper hält" — eine Bildungsmalerei schuf. Es war der Kreis der Deutschrömer und der Leibl-Kreis, die sich mit Verachtung gegen die „Bildung" wandten und im Realen die größte Poesie fanden. Mit ihnen hat ein Umschwung begonnen, der allmählich unser ganzes Lebensgefühl veränderte und aus dem wir heute noch existieren.

Gleichzeitig hat sich doch auch die sogenannte „Masse" verändert. Der „ungeheure Abstand", den Schiller zwischen den Schichten des Volkes sah, existiert heute nicht mehr, der Glaube an den Wert unserer abstrakten Bildung ist verschwunden, und wir suchen nach einer neuen Geistigkeit, die wieder einfach und volkstümlich ist und in der wir uns alle verstehen.

Das ist der *wahre* Sinn jenes Verlangens nach einem gemeinsamen Mythos — ein Gemeinschaftswille. Der Schwede Rudolf Zeidler hat damals in Antwort auf einen Aufsatz von mir „Vom Sinn der Kunst" einen Artikel in der „Sammlung" geschrieben: „Vom Sinn der Kunst und ihrer Beziehung auf den Mitmenschen"[9] und meint — nun ganz in dem Zusammenhang, in dem ich oben begann: wir haben uns allzusehr auf das Kunstwerk als solches eingestellt. Wir vergessen gern, daß es eine Form und Materie gewordene Funktion ist, das heißt, daß sowohl der Künstler wie der Käufer und Betrachter dazu gehören. Auch das Leben der Kunst beruht auf dem Zusammenspiel der drei Faktoren: Produzent, Produkt und Konsument. Und dann erzählt er von dem Werk des nordischen Malers Axel Revolt in Bergen, eines Schülers von Matisse. Revolt hatte

ein großes Können bei Matisse ausgebildet und er stellte es in den Dienst der neuen Aufgabe. Er malte nicht mehr für sich allein, es kam ihm nicht nur darauf an, sich selber auszudrücken, – sondern sich verständlich auszudrücken. Was er schuf, war ein durchaus verständliches Werk, aber es war zugleich auch ganz modern. Während er seine Arbeit vorbereitete, stellte er sich auf ihren künftigen Betrachter ein, er suchte Kontakt mit seinem Zuschauer, er wollte ihnen etwas Neues sagen, war sich aber der Notwendigkeit bewußt, es so zu sagen, daß es aufgenommen werden konnte. Wir müßten, meint Zeidler, diese Einstellung auf unsere Mitmenschen auch in der Kunst lernen; diese moralische Qualität gehöre zu den Voraussetzungen des Malens und sei beinahe ebenso wichtig wie die Farben. Wilhelm Furtwängler hat dieselbe Forderung in seinen verschiedenen Äußerungen immer wieder auch für die Musiker aufgestellt.

Man verlangt nun heute aus diesem sozialen Willen in der Sowjetzone, daß die Kunst demokratisch werden müsse, und meint damit, daß sie in ihrem Gegenstand sozial-revolutionär sein solle. Der russische Kommissar für die Kunst in der Sowjetzone Alexander Dymschitz hat das in einem Schreiben an die deutschen Maler „Über die formalistische Richtung in der deutschen Malerei" sehr klar ausgesprochen. Aber das ist das alte Mißverständnis, das den Sinn der Kunst im Gegenstand sieht. Statt der Konversation der Heiligen erscheinen dann Lenin mit seinen Mitarbeitern, oder statt der Handgranaten werfenden SA-Männer die Fabrikarbeiter. Die soziale Energie unserer Kunst zeigt sich nicht in ihren Gegenständen, sondern in diesem Aufnehmen des Mitmenschen in den Verständigungswillen, wo sich der Künstler nicht selbst überhebt und damit isoliert in artistischer Exklusivität, sondern die Freude und die Not des anderen in seinen Kunstwillen mit hineinfühlt. Es braucht dann auch keinen Mythos als gemeinsame Geistigkeit, sondern nur das liebende Mitgefühl mit dem Mitmenschen, und Farbe und Formen sind allein genug, um eine Landschaft, ein Stilleben, ein Bildnis oder eine Figur zum Symbol zu erheben, das jeder verstehen kann.

Aber wir müssen das noch einen Schritt tiefer verfolgen, nämlich in den Sinn des ästhetischen Verhaltens überhaupt.

Im Lauf des letzten Jahrhunderts hatte es sich immer einseitiger auf die Werke der hohen Kunst konzentriert, während die gemeine Lebenswelt des Tages achtlos der Häßlichkeit ausgeliefert wurde. Diese Trennung lag tief in der oben gezeichneten geistigen Stellung unserer Klassik. Sie war aber auch eine Folge der Überschätzung des originalen Genies gegenüber dem handwerklichen Können der Arbeiter. Es war der große Architekt Gottfried Semper, der als erster wiedererkannte[10], daß eine Hauptursache des Zerfalls der hohen Kunst in ihrer Isolierung vom Kunsthandwerk lag, und daß die Entwicklung eines neuen Stils der großen Kunst gebunden sei an die gesunde Entwicklung der elementaren Künste und ihrer Formung unserer Wirklichkeit. Der Engländer Morris ist damals von Semper angeregt worden, und mit ihm begann jene Bewegung[11], die unseren ganzen Wohnstil veränderte und dann in Deutschland zu der Gründung des Werkbundes führte. Wer diese Bewegung miterlebt hat, wie sie sich in den verschiedenen Werkstätten entwickelte und die Künstler über die Bildmalerei hinaus in alle Gebiete der Gebrauchsgegenstände führte, kann nur mit Trauer daran denken, wie sie durch die Kriege und ihre Notfolgen abgebrochen wurde. Der Sinn der Kunst realisiert sich nicht erst in der festlichen Erhöhung der Dome, Schlösser und der großen Gemälde, sondern im Leben des Alltags in Möbel und Gewand, in Teller und Löffel. Die Schillersche Trennung des Sonntags der Kunst von dem Alltag des Lebens war damit überwunden, und das Verhältnis von Kunst und Leben, Schöpfer und Publikum im Kern verändert. Die Singbewegung mit ihrer Ablehnung des Konzertwesens war die Parallele im Reich der Musik. Es war deutlich geworden: es handelt sich bei der ästhetischen Wirklichkeit nicht bloß um die einzelnen Kunstwerke, sondern um ein universales Grundverhalten des Geistes zum Leben überhaupt, das in dem Kunstwerk nur zu einem selbständigen, abstrakten, aber bündigen Höhepunkt, zu einer Verdichtung kommt.

Damit wurde die Grenze der ganzen bisherigen Ästhetik überwunden. Die Schönheit existiert nicht bloß im Kunstwerk, sondern ist schon im Leben selbst enthalten. In jedem Augenblick, wo wir die Vielheit der Dinge zu einer Einheit zusammenleben, wo wir Bedeutung in ihnen sehen und ihre Erscheinung aus

dieser Bedeutung verstehen oder gestalten, da finden wir Schönheit und da erfüllt sich dieses universale Verhalten. Solche Erfahrung ist vor allem die *Schönheit der Natur*, ist das Erlebnis der *Heimat*, in der Landschaft, Mensch, Sprache, Brauch, Vergangenheit und Gegenwart zusammenklingen, ist jedes *Fest* mit seiner Einheit der Freude, als deren Ausdruck Kleid und Spiel, Gesang und Tanz erscheinen, oder ist das *Heim*, das ein Mensch sich liebevoll schafft. Die stärkste Gewalt dieses ästhetischen Verhaltens zeigt sich in der *Liebe*, wo ich das Äußere wie das Innere des anderen Menschen verklärend auffasse und selbst seine Fehler und Gebrechen noch als zugehörig und wertsteigernd empfinde. Das ästhetische Verhalten ist also nicht etwas, das erst nachträglich als Kunst zum Leben hinzukommt, sondern eine gestaltende Macht des Lebens selbst, die es zur *Harmonie* bringt.

Dann entsteht aber eine schwere Frage: Wie verhält es sich mit der Wahrheit dieser ästhetischen Formung und dieser harmonischen Auffassung der Welt? Ist diese beglückende Leistung nicht auf einem Schein aufgebaut und die Schönheit nur ein Traumschimmer, mit dem wir uns über die Häßlichkeit der Welt trösten, die im Grunde überall Dissonanz und Konflikt ist? Ich gehe die Abendstraße hinunter, das Licht des sinkenden Tages mischt sich zauberhaft mit dem ersten Schein der Laternen, der Lärm der Welt ist zur Ruhe gekommen, sie scheint wie der Friede selbst. Aber vielleicht quält sich im Haus drüben gerade ein Schwerkranker! Ist diese Schönheit also nicht nur ein Schein? Wo wir uns in einem Fest vereinen oder auch bloß in einem Lied, da ist gewiß mehr als Schein, ist wirkliche Einheit. Aber hat die Schönheit der Kunst eine Weltbedeutung? Für die Metaphysik unserer klassischen Systeme war sie der Beweis von der transzendentalen Einheit des Lebens. Das zerfiel mit der Auflösung dieser Systeme im 19. Jahrhundert, und es blieb die ernste Frage nach dem Sinn des ästhetischen Verhaltens. Es zielt immer auf die Harmonie. Eine Musik kann nicht mit einer Dissonanz enden. Was immer sie an Gegensätzen und Schärfen aufnehmen mag, am Schluß muß sich alles versöhnen. Ein Bild kann die Häßlichkeit darstellen, und die moderne Malerei kann sich heute nicht genug darin tun, um die Nichtswürdigkeit unserer Welt und die Frag-

würdigkeit der menschlichen Existenz zu zeigen, aber das Gewebe von Formen und Farben ihrer Malerei muß schön sein und verklärt so selbst das Scheußliche – ein sonderbarer Widerspruch! Und wenn die Tragödie den Schmerz nicht entbehren kann, ja eigentlich ohne solche Spannung keine Lösung möglich ist, so dienen alle ihre Qualen doch schließlich der Harmonie. Es ist uns heute nicht mehr möglich, die Kunst als Organ des Weltverständnisses anzusehn, wie Goethe und Schelling und ihre Nachfolger: ihre Forderung der Harmonie würde sie von vornherein zur Unwahrhaftigkeit verdammen. Aber was bedeutet dann diese Harmonie? Ist das ästhetische Verhalten wirklich bloß hedonistisch, genießerisch, das überall den Einklang sucht und, wo es ihn nicht findet, resigniert? Jaspers hat Goethe diesen Vorwurf gemacht und Kierkegaard hat das mit besonderer Wut ausgesprochen und schrieb seine tiefsinnige Absage an den ästhetischen Menschen, die über alle Kritik an der Kunst seit Plato hinausgeht, weil sie die ästhetische Lebenshaltung überhaupt angreift, „das poetische Leben". Er sah hier nur ein Phantasieverhältnis zum Leben statt existentieller Erfahrung, ein Phantasieverhältnis, das aus den Krisen des Lebens ein interessantes Schauspiel macht und der ethischen Aufgabe aus dem Weg geht. Wenn der Mensch im ästhetischen Verhalten aus dem Leben emigriert, wie es Goethe einmal bewußt tat, wenn er schreibt: „Wir suchen uns zusammen soviel als möglich im ästhetischen Leben zu erhalten und alles außer uns zu vergessen", oder wenn die Kunst l'art pour l'art wird, dann ist die Kritik im Recht. Die Kunst ist immer nur Glied des Lebens, das in Ausdruck, Gestaltung und Besinnung vorwärtsschreitet, sie hat auch keinen metaphysischen Glauben mehr als Hintergrund wie bei Goethe, sondern ist eine schöpferische Tat des Menschen, der das kleine Stück der Welt, das seinem Formwillen zugänglich ist, organisiert: eine prometheische Leistung, die die eigene Existenz und ihre Umgebung gestaltet und die Außenwelt symbolisch interpretiert. Am großartigsten hat Nietzsche diese prometheische Haltung ausgesprochen: „Die Tragödie lehrt nicht Resignation: die furchtbaren und fragwürdigen Dinge darstellen ist selbst schon ein Instinkt der Macht und Herrlichkeit des Künstlers: er fürchtet sie nicht ... es gibt keine pessimistische Kunst ...

die Kunst bejaht, Hiob bejaht." Das drückte einen neuen künstlerischen Mut aus, den die junge Generation seit 1900 etwa fühlte. Der neue Gestaltungswille, der hier begann, träumte nicht mehr von einer Kunst, die getrennt vom Leben ihr selbstgenugsames Dasein hat und in der sich das einsame, zeitlose, schöpferische Individuum befriedigt, sondern er wollte das *Leben formen*. „Es geht nicht nur um das jeweilige Werk: es geht auch um die Wirkung", heißt es jetzt. Aber das meint nicht „gefallen" wollen wie im 18. Jahrhundert oder „packen" wie im 19., auch nicht bloß intensives Erregen, sondern *formen*. Wir suchen eine neue Existenzform unseres Volks und damit die neuen Formen nicht bloß seiner Städte, Häuser und Wohnungen bis zu Stuhl und Tisch, Schrank und Bett, sondern auch die neue Form des Menschentums, die Leitbilder unseres wiederaufsteigenden Geschlechts bis hinein in unser innerstes Fühlen und Sprechen und Bewegung. Für diesen Drang ist die Harmonie nicht ein Mittel des passiven Genusses, sondern eine tiefste ethische Erfahrung, die Maß und Ordnung in die Seelen bringt und höhere Gemeinschaft schafft. Dann ist die Trennung von Kunst und Publikum endgültig wieder aufgehoben und aus dem Publikum ist Volk geworden.

Bayerische Staatsbibliothek München

ANMERKUNGEN

Wir folgen in der Anordnung der Aufsätze der Reihenfolge, die der Verfasser selber für diese Veröffentlichung gewählt hatte, die nicht die chronologische ist, die vielmehr einen Sinnzusammenhang herzustellen versucht. Die numerierten Anmerkungen sind den früheren Veröffentlichungen der Beiträge entnommen. Zusätze in [] stammen vom Herausgeber.

1. Vom Sinn der Kunst

Der Aufsatz trägt als Fußnote des Abdrucks im 2. Jahrgang der Zeitschrift „Die Sammlung" 1947 den Vermerk: Vortrag bei der Eröffnung der Kunstwoche „Befreite Kunst" im Celler Schloß am 3. März 1946, der auf vielfachen Wunsch hier noch einmal aus dem „Forum" (Verlag Adolf Sponholtz, Hannover) abgedruckt wird.

2. Typische Kunststile in Dichtung und Musik

Die Abhandlung ist bei Eugen Diederichs in Jena 1915 erschienen. Sie trägt den Vermerk: „Dieser Versuch ist ein Vortrag, den ich im Winter 1913/14 in der Philosophischen Gesellschaft in Jena gehalten habe. Für den Druck ist er etwas erweitert worden, ich mochte aber die ursprüngliche Form nicht aufgeben, weil sonst ein Buch daraus geworden wäre. Und dazu ist jetzt nicht die Zeit." Ein Neudruck erschien zusammen mit „Die Weltanschauungen der Malerei" in „Stil und Weltanschauung", Jena 1920.

[1] H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, Abh. d. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1912, S. 572 ff. Man vergleiche auch seinen Aufsatz im Logos 1913: Über den Begriff des Malerischen, Wölfflin unterscheidet ganz ähnlich wie Winckelmann (Plinius, Quintilian, Scaliger, Shaftesbury) Stilstufen, die sich periodisch gleichlaufend wiederholen, und auch er weist darauf hin, daß dieser Prozeß wie für die bildende Kunst so auch für die literarische Darstellung der Welt wie für die Musik gelte. Ich begreife nicht, wie er dann noch glauben kann, daß diese Entwicklung in der bildenden Kunst mit dem Ausdruck direkt nichts zu tun habe, sondern aus rein optischen Prämissen hervorgehe („Die Augen haben sich geändert"!?). Sie vollzieht sich wohl in einer tiefsten Schicht der Formwirklichkeit, aber wie sie in allen Künsten analog auftritt, so

bedeutet sie auch in ihnen allen dasselbe und steht hinter dem jeweiligen sinnlichen Material, das sie benutzt. Wohl ist sie zunächst wenigstens unabhängig von Nation und individuellem Charakter, aber es drückt sich in ihr genau so ein tiefer Wechsel der Lebensauffassung aus wie in anderen Stilgegensätzen. Über die Gründe des von ihm konstatierten periodisch wiederkehrenden Stilwandels ist sich Wölfflin nicht klar. Das bloße Bedürfnis der Reizsteigerung weist er selber ab. Da bietet Winckelmann schon mehr. Man vergleiche auch die Gedanken Goethes in den Noten des West-östlichen Divans über die Entwicklung der persischen Dichtung.

Jeder solcher Stilwandel ist doch nur ein Zeichen, daß neue Momente des Lebens, die bisher in der Formung nicht zu Betätigung und Ausdruck gelangten, zur Geltung kommen. Wenn sich der malerischen Auffassung ein plastischer Stil gegenüberstellt, so sind es ganz andere Kräfte, die jetzt die Sichtbarkeit gestalten, indem sie bestimmte Seiten an ihr herausheben als den Träger des Sinns, den sie anstreben z. B. der herrschenden, zusammenfassenden Einheit gegenüber auflösende Mannigfaltigkeit. Die Entwicklung in immer größerer Bereicherung bis zur Auflösung des zentralen Willens und die Reaktion zu neuer Vereinfachung erscheint auf allen Gebieten des Lebens gleichmäßig, z. B. auch in der Philosophie und beherrscht eine ganze Periode — ich erinnere an die entsprechende Renaissancebewegung. Man kann die Entwicklung der Sehweise davon nicht als etwas Besonderes für sich abtrennen wollen. Diese neue Vereinfachung wird dann ihre Lebendigkeit bald wieder darin beweisen, daß sie ihre Kraft einer immer reicher werdenden Mannigfaltigkeit gegenüber erprobt. Auch das ist das Schicksal jedes neuen Prinzips auf allen Gebieten, das ins Leben eintritt, bis es sozusagen wieder in ihm versandet. Man muß sich aber deutlich machen, daß da, wo ein Stil als arm empfunden wird, und nun zu reicheren Formen fortgegangen wird, genau so ganz neue Kräfte zu Wort kommen wie da, wo man gegenüber überquellender Willkür plötzlich zur Einfachheit zurückkehrt, qualitativ andere seelische Mächte, die dem ursprünglichen Willen zu Einfachheit, Strenge und Absolutheit widersprechen.

Und dann muß man sich noch eins klarmachen. Jede Zeit enthält in ihrer geistigen Stellung und ihren Formmitteln nur ein bestimmtes Maß von Möglichkeiten. Hat ein großes Individuum diese nach einer Richtung hin z. B. für den Typus II erschöpft, so gibt es in seiner Richtung nur noch Epigonen, aber die andere Richtung z. B. Typus I oder Typus III vermag nun ihre Resultate zu zeitigen, bis auch sie sich innerhalb dieser Möglichkeit erschöpft hat. Wenn unsere deutsche Musik nach Bach und Händel so schnell eine zweite Höhe in Haydn, Mozart und Beethoven erreichen konnte, so war die Bedingung dafür die völlig veränderte geistige Wirklichkeit. Wenn Haydn gegenüber Phil. Em. Bach und seiner Aufgelöstheit mit ganz neuer Einfachheit beginnt, so zeigt sich hier der neue Anfang gegen-

über einem letzten Ausläufer (vgl. meinen Aufsatz „Die Stellung der Musik im deutschen Geistesleben", Tat 1912) [abgedruckt in Pädagogische Aufsätze 1929]. Ganz große Menschen wie Beethoven oder Michelangelo haben ihren Typus noch zu übersteigern vermocht durch unerhörte Gewaltsamkeit. Man darf ihre Formen dann aber nicht einfach mit dem darauffolgenden Barock verwechseln. Es ist ein Zusammenhang da, man muß sich aber klar sein, daß der Sinn ihrer Formen (Typus II) ein anderer ist wie der der Barockformen (im wesentlichen Typus III).

Jedesmal wirft sich die ganze Produktion einer Zeit in die Richtung, die ihr fruchtbar zu sein scheint. So kommt es, daß in gewissen Perioden ein Typus immer überwiegt. Nur starke Individualitäten vermögen eigensinnig ihren eigenen Weg zu gehen. So Brahms im 19. Jahrhundert, als in der Musik mit Wagner der Typus III Mode war, so Spitteler in der Dichtung. An solchen Individualitäten knüpft dann die nächste Generation wieder an, wie sie auch immer eine stille Gemeinde um sich sammeln, die in ihnen die Bewahrer der allein echten Kunst sehen.

[2] Herder über den Unterschied der Form des antiken Dramas von der Form Shakespeares in seinem Shakespeare-Aufsatz in Von Deutscher Art und Kunst. Dilthey hat im Jahre 1863 in der Berl. Allg. Zeitung Nr. 143 ff. in einer großen Rezension von Freytags Technik des Dramas noch einmal gegenüber Freytags einseitig antikisierender Auffassung auf diesen typischen Unterschied der dramatischen Formen aufmerksam machen müssen [abgedruckt in Die große Phantasiedichtung, 1954].

[3] Hegel, Vorlesungen über Ästhetik 1835, Bd. I, S. 95, 98. A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, Heilbronn 1884, Teil I, S. 22; Teil III, S. 6.

[4] Diltheys Arbeiten zur Typentheorie, in: Archiv f. Gesch. d. Phil., Bd. XI, S. 557. „Die drei Grundformen der Systeme" abgedruckt in Bd. III seiner Werke. Vgl. auch Bd. II, S. 312. Ferner: „Das Wesen der Philosophie" (Kultur der Gegenwart, Teil I, Abt. 6), S. 49, 58 ff. Endlich: „Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen", in: Weltanschauung, Philosophie und Religion, Reichl, Berlin 1911, S. 3—51 [abgedruckt in Bd. VIII der Gesammelten Schriften].

[5] Meine Abhandlung: „Die Weltanschauungen der Malerei", Jena 1908 [abgedruckt in „Stil und Weltanschauung" 1920].

Julius Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft, Heidelberg 1914, S. 15 f.

Dr. Ottmar Rutz, Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck, Leipzig 1911. Hier auch alle weitere Literatur.

Eduard Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912.

[6] Ich bemerke noch ausdrücklich, daß ich in diesem Vortrag mit Absicht vermieden habe, die Analogien, die sich von meiner Arbeit über die Weltanschauungen der Malerei zur Dichtkunst und Musik

hin ergeben, zu benutzen. Eine vollständige Darstellung der Typen würde also von hier aus neue Merkmale gewinnen können. Ich erinnere z. B. besonders an den Abschnitt über die Stellung des Menschen in der Wirklichkeit. Umgekehrt lassen sich ganz neue Merkmale der Typen in der bildenden Kunst von dem Ausgangspunkt dieses Vortrages aus aufzeigen, die bei der charakteristischen Linie des Typus einsetzen.

[7] Manchmal ist es augenscheinlich unmöglich spitz mitzugehn, man muß im Bogen schreiben.

[8] Karl Groos, Die Spiele der Menschen, Jena 1899, S. 37; Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. IV, S. 152 ff.

[9] Andere analoge Mittel des Typus III sind das Verlegen der Melodiestimme nach unten, wie bei Bach, Wagner, Bruckner, womöglich unter ein Tremolo, die harmonische Erweichung und Auflösung nach unten und in die Breite.

[10] Alfons Paquet „Kinjo Kan":

O dunkle Nacht, die Bilder ausgelöscht,
Der Durst gelöscht, die süße Gier gelöscht.
Der Sephibäume dunkle Wipfel haben
Die Sterne ausgelöscht, die Welt ist ausgelöscht
In einem Herzen usw.

[11] A. Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, in: V. f. wissenschaftl. Philosophie, Bd. 21 und 22, 1897/98.

[12] Richard Wagner, Bd. 4, S. 203/4.

[13] Schwiefert, Rainer Maria Rilke, 1913.

[14] Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908.

[15] Ich erinnere an den Gegensatz der rhythmischen Theorien von Heusler und Sievers, Zitelmann, Behn, Bücher, R. Wagner usw.

3. Über den metaphysischen Sinn der Kunst

Die Abhandlung erschien in „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Jg. I, 1923.

[1] In früheren Arbeiten habe ich versucht, bestimmte Stile künstlerischer Welten nachzuweisen, die sich aus typischen metaphysischen Bewußtseinsstellungen ihrer Schöpfer interpretieren lassen. Diesmal möchte ich von der einzelnen Kunst und dem ihr selbst immanenten Stilgesetz ausgehen, um *dieses* aus einem metaphysischen Sinn zu deuten. Es gibt in jeder Kunst ein elementares Stilgesetz, das in ihrem Wesen gegründet ist, und für diese Formung läßt sich — ganz abgesehen von anderen Bedeutungen, die sie haben mag — ein metaphysischer Sinn angeben: das ist die Behauptung. Weil im Wesen der Kunst gegründet, wäre dieses Stilgesetz zunächst unabhängig von der individuellen oder typischen Weltanschauung des Künstlers; aber weil es eine Polarität enthält, die immer andere Akzentverschiebungen zwischen den polaren Gliedern

und verschiedene Ausdeutungen ihres Bezuges zueinander erlaubt, so kann sich doch die ganze historische Mannigfaltigkeit der individuellen und typischen Stile auf der Grundlage dieser Spannung entwickeln. Ich sehe jedoch hier absichtlich von diesem Verhältnis zwischen den einzelnen Möglichkeiten der metaphysischen Bewußtseinsstellungen zu dem metaphysischen Gehalt des Stilgesetzes der Kunst ab.

4. Die mehrseitige Funktion der Kunst

Die Abhandlung erschien in „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Jg. II, 1924.

[1] Der Aufsatz schließt sich an meine Arbeiten über „Stil und Weltanschauung", Jena 1920, und „Über den metaphysischen Sinn der Kunst" in dieser Zeitschrift, Bd. I, S. 359, an und versucht einen *dritten* Eingang in die Stilgesetzlichkeit der Kunstwerke. Um vorerst „die Phänomene zu retten" vermeide ich auch hier noch jeden Versuch, die verschiedenen Einsätze in Beziehung zueinander zu bringen. Der Gedanke von der mehrseitigen Funktion der Kunst wurde bereits benutzt in den zwei Göttinger Dissertationen „Eduard Hanslick und die Musikästhetik" von R. Schäfke, Leipzig 1922, und „Das Problem eines Systems der Künste" von W. Spohr, 1923.
[2] Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller gewidmet, 1887, S. 189.
[3] Kritische Gänge, Heft 6, S. 181.
[4] S. 50.
[5] S. 12 ff.
[6] S. 24.
[7] Nietzsches Werke, Taschenausgabe, Bd. I, S. 142 ff.
[8] Ebenda S. 51.
[9] Ges. Schriften, Bd. VI, S. 277.
[10] Vgl. A. Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung, in: Ztschr. der I. M. G., 8. Jg., 1906/07.
[11] Goethe in „Von deutscher Baukunst", Cotta, Jubiläumsausg., Bd. 33, S. 10.

5. Zur Charakterologie des Kunstwerks

Der Vortrag wurde am 7. Januar 1928 in der Literarischen Gesellschaft Göttingen unter dem Titel „Die Schichten des literarischen Kunstwerks" gehalten und am 17. April in der Kantgesellschaft in Kassel wiederholt. Er erschien in „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Jg. VI, 1928.

[1] Vgl. G. Mischs Charakteristik der aus dem Thymos gewachsenen Lieder Egils: „So gehört die Diskontinuität hier wesentlich mit zu der Einstellung selbst, als eine Äußerungsweise der Kraft, die sprunghaft zupackend und gestaltend ihrer selbst sicher ist."

(Deutsche Vierteljahrsschrift f. Lit.wiss. und Geistesgesch., VI, 233) [jetzt auch „Geschichte der Autobiographie" II 1, S. 131 ff.].

[2] Die Bedeutung dieses Aufbaus für andere Erscheinungen unseres geistigen Lebens wie z. B. für die Pädagogik oder für die Strafe habe ich in den Aufsätzen meines Büchleins „Jugendwohlfahrt" nachzuweisen versucht. Man vergleiche insbesondere S. 88 ff. und 105 ff. [Siehe jetzt auch „Pädagogik aus dreißig Jahren", Frankfurt 1949, S. 163 ff. und 176 ff.].

6. Der Rhythmus

erschienen in „Die Sammlung", 9. Jg., 1954.

[1] Vgl. die Darstellung der Lehre vom Rhythmus und insbesondere ihre Entwicklung in den Schulen der rhythmischen Gymnastik bei Ernst Kügler, Die pädagogische Bedeutung des Rhythmus (Göttinger Dissertation 1954).

7. Vom geistigen Wesen der Musik

Der Aufsatz erschien in „Die Sammlung", 7. Jg., 1952.

[1] Kritik der Urteilskraft, § 54.
[2] Aesthetik in Werke X, 3, S. 181, 214.
[3] Mikrokosmos II, S. 258, 245.
[4] Hans Kayser, Der hörende Mensch, Berlin, Verlag Lambert Schneider.
[5] Die Welt als Wille und Vorstellung[3], 1859, S. 302, 309, 312.
[6] Gesammelte Schriften, Bd. VII, S. 223 ff.
[7] A.a.O. S. 136.
[8] Völkerpsychologie III, S. 59, Phys. Psychologie III, S. 90.
[9] A.a.O. S. 165 ff.
[10] Vgl. das Kapitel „Das Pulsieren aller Lebensfunktionen" in m. Buch „Charakter und Schicksal".
[11] A.a.O. S. 161 ff.
[12] Hegel, a.a.O. S. 162.
[13] Hegel, a.a.O. S. 178 ff.
[14] Wilhelm Furtwängler, Gespräche über Musik, 1948, S. 107 ff.
[15] A.a.O. S. 182.
[16] Arnold Schering, Das Symbol in der Musik, 1942.

8. Das Ende der Kunst?

Der Text ist die unmittelbare Erwiderung auf den im gleichen Jahrgang der Zeitschrift vom Herausgeber veröffentlichten Aufsatz von Herbert von Einem: „Gedanken zur Geschichte der deutschen bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts". Er erschien in „Die Sammlung", 1. Jg., 1945/1946.

[1] Jena 1908, in der 2. Auflage unter dem Titel „Stil und Weltanschauung", Jena 1920.
[2] Hegels Werke, Bd. X/2, S. 229 ff.
[3] Gesammelte Schriften V, S. 400.

9. Die Kunst und das Publikum

erschienen in „Die Sammlung", 7. Jg., 1952.

[1] Paul Ortwin Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, 1949.
[2] Kampf gegen den Formalismus, hrsg. vom Kulturbund für demokratische Erneuerung Deutschlands, Landesleitung Sachsen, Dresden 1951.
[3] Gespräche über Musik, 1948, S. 110.
[4] Vgl. mein Buch: Die ästhetische Wirklichkeit, 1935 [2⁰ 1954].
[5] Wie tief diese Feindschaft gegen das Publikum in dieser idealen Kunst saß, zeigt ein eigentümlich zwiespältiges Wort der Clara Schumann von 1890, für die als reproduzierende Künstlerin der Zusammenhang mit der Zuhörerschaft wesensnotwendig war: „Es ist doch merkwürdig, wie verwachsen ich mit dem Publikum bin, so sehr ich es auch im Grunde der Seele im Großen verachte, so übt es doch immer auf mich einen erhebenden Eindruck."
[5a] Vgl. „Die neue Zeitung" vom 10. November 1951: „Was denkt eigentlich der Künstler vom Publikum?"
[6] Vgl. hierzu Elisabeth Blochmann: Die deutsche Volksdichtungsbewegung in Sturm und Drang und Romantik, Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 1, 1923.
[7] So schreibt Barlach ähnlich einmal an Karl Scheffler: „Ich träume immer davon, Kunstwerke zu schaffen, die dem Kenner einleuchten, aber auch der Köchin."
[8] „Die Sammlung", Jg. 1, 1945/46, S. 169ff.
[9] „Die Sammlung", Jg. 2, 1947, S. 412, und Jg. 3, 1948, S. 47.
[10] Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstschaffens, 1852. Vgl. auch Gottfried Semper, Schmuck als Kunstsymbol, hrsg. von Herman Nohl, 1945.
[11] Vgl. Nikolaus Pevsner, Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts, Deutsche Vierteljahrsschrift, Bd. 9.

INHALT

Vorwort 3

Vom Sinn der Kunst 9

Typische Kunststile in Dichtung und Musik 19

Über den metaphysischen Sinn der Kunst 49

Die mehrseitige Funktion der Kunst 61

Zur Charakterologie des Kunstwerks 76

Der Rhythmus 88

Vom geistigen Wesen der Musik 94

Das Ende der Kunst? 105

Die Kunst und das Publikum 111

Anmerkungen 123